

ESCRITURA

ENSAYO - CRÍTICA - POESÍA - NOVELA Y CUENTO
MÚSICA - ARTES PLÁSTICAS - TEATRO - CINE - POR
LA PAZ - LIBROS - GRABADOS E ILUSTRACIONES

EN ESTE NÚMERO:

JOSE BERGAMIN, MICHEL BRÁS
PART, JUAN CUNHA, ROBERTO
GARCIA MORILLO, OLIVIERO GI
RONDO, ALDOUS HUXLEY, ATTILIO
ROSSI, MICHEL SIMON, LEISA SO-
FOVICH, MANUEL VILLEGAS LÓPEZ

NOTAS de: Hugo Balzo, Carlos Martínez Moreno,
José Perelra Rodríguez, Hans Platschet, José María
Podestá, Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Mone
gal, Adolfo Silva Delgado, Casilda Zani.

6

ENERO DE 1949
MONTEVIDEO

ESCRITURA
ENSAYO - CRITICA - POESIA
NOVELA Y CUENTO - MUSICA
ARTES PLASTICAS - TEATRO
CINE - POR LA PAZ - LIBROS
GRABADOS e ILUSTRACIONES

Ejemplar: \$ 1.20
Suscrip. 5 núm. \$ 5.00
Suscrip. 10 núm. \$ 10.00

Ejemplar: \$ 3.00
Suscrip. 5 núm. \$ 12.00
Suscrip. 10 núm. \$ 24.00

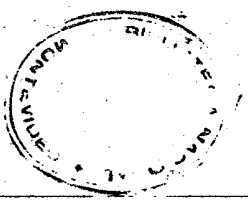
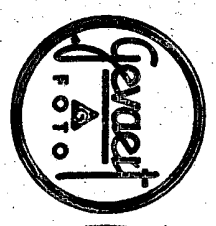
OTROS TÍTULOS
Suscrip. 5 núm. 3 dólares
Suscrip. 10 núm. 6 dólares

SOCIEDAD ANONIMA
SAGITE

Distribuidores exclusivos para el Uruguay

de los renombrados materiales fotográficos

GEVAERT de fabricación BELGA



CANELONES 1235 TELEF. 8-11-01

CAFES Y TES "EL CHANA".

El Café es al cerebro, como el rocío a la flor.

Tomé café, pero café puro.

Pruebe café EL CHANA y compare contenido y calidad

EXIJA A SU SASTRE CASIMIRES



Dice LIN YUTANG

EN "LA IMPORTANCIA DE VIVIR":

"Una vez cometi la tontería de dejar de fumar durante tres semanas, pero al fin de ese periodo mi conciencia me insto irresistiblemente a que tomara otra vez el buen camino."

TOME USTED TAMBIEN EL
BUEN CAMINO FUMANDO

Amarellinho J. M.

PIRELLA

LA MEJOR BICICLETA
DE LA GRAN BRETAÑA

IMPORTADORES EXCLUSIVOS

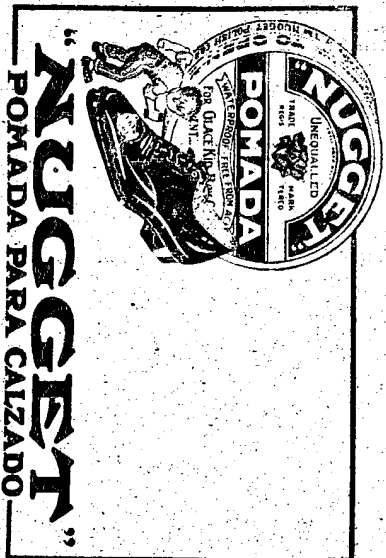
José A. Casarino Ltda.

GALICIA 1091

Compañía Uruguaya de Navegación
y Transportes Aéreos S. A.

OFICINAS: PIEDRAS 351

MONTEVIDEO



TRABUCATI & CIA.
ARTICULOS DE FERRERIA Y DEL HOGAR

25 de Mayo 676
Montevideo

Teléfono 8 39 09

HALS'DISTEMPER
PINTURA AL AGUA · HIGIENICA · LAVABLE · UGADA CON ACEITE

ESTE ES UN PRODUCTO SISSONS

El Producto Ideal para Decoración Interiores
Gran Surtido de Colores

FABRICANTES:
SISSONS BROTHERS Y Co. Ltda.
INGLATERRA

IMPORTADORES EXCLUSIVOS:
Varela Radio y Cia.
TELER 8 14 41

ARROZ "AGUILA"

EL MEJOR ALIMENTO
AL MENOR PRECIO

C. I. P. A. S. A.

FRUGONI & CIA.
IMPORTACION DE TEJIDOS

Dijo Sarmiento:

"La institución del **seguro sobre la vida**
es uno de los bienes más grandes que la
humanidad debe a la civilización moderna"

SEGUROS DE VIDA:

BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO



IMPORTADORES Y AGENTES EXCLUSIVOS PARA EL URUGUAY
CARLOS MEZZERA & CIA.
PALMAR 2170
MONTEVIDEO
TEL. 4 46 40

Libros para
todas
los estudios

Libreria
"Atenea"

Arte Bella

Literatur, novelas, poesia
y teatro.

Gonzalez Ruiz & Cia.

Exposicion de las ultimas
novedades bibliograficas



REPRODUCCIONES
ARTISTICAS DE
OBRAS Famosas

Libreria

Martinino Garcia

COLONIA 1263
Cas. escuela VI
Teléf. 83200

Ciudad 1359 Punta del Este
esq. 18 de Julio Calle 51 N° 622

SARANDI 477

CRISTINA ANDREASEN-SANTAMARINA

Arquitecta

CARLOS REAL DE AZUZA

Abogado

Juan B. Jackson 1314

Teléf. 491.81

Juan C. Gomez 1479 Esc. 19 Teléf. 84481

DARDO SALGADO

Escribano

CARLOS QUIJANO

Abogado

Sarandi 444

Teléf. 80084

Rincón 610

Teléf. 83773

MARIO GILBERT

Escribano

CARLOS DELL'ACQUA

Abogado

Joaquin de Salazar 1210

Teléf. 42894

Juan C. Gomez 1479 Esc. 36

CARLOS MARTINEZ MORENO

Abogado

JORGE ALVAREZ OLLONIEGO

Abogado

Rincón 610 25 de Mayo, 591

Teléf. 84328



Puyol 1646, Montevideo, Uruguay.

Teléfono: 50.13.19

ESCRITURA

CONSEJO DE REDACCION

Julio Bayce (Redactor responsable), Hugo Balzo, Carlos Martínez Moreno, Adolfo Pastor, Isabel Gilbert de Pereda, José María Podestá, Carlos Real de Azúa.

COLABORACION PERMANENTE
de José Bergamín

CORRESPONSABLES LITERARIOS

En Buenos Aires: Romualdo Brughetti
En París: Michel Bragapat

REFLEXIONES SOBRE EL PROGRESO

La evolución se considera progresiva cuando se produce en el sentido de aumentar la independencia respecto del medio, y el contrario sobre el mismo. Juzgada de acuerdo a este criterio, la vida en nuestro planeta no ha sido, en absoluto, uniformemente progresiva. Hay formas primitivas, que han sobrevivido, sin modificaciones, desde los albores de la historia hasta el presente. El hombre es contemporáneo de organismos multicelulares que, a pesar de su casi total dependencia del medio, pueden, con gran probabilidad, sobrevivir a sus más progresivos rivales. Más, muchos organismos han sufrido cambios progresivos, durante un largo período de tiempo, tan sólo para retrogradar hacia una nueva y especializada forma de dependencia, como parásitos de las formas más avanzadas. Y, finalmente, aun aquellas especies que han evolucionado en forma más progresiva, se hallan actualmente al extremo de caligones sin salida, condenadas, por su alto grado de especialización, ya sea a permanecer incambiables o, si sufrieran una serie de considerables mutaciones, a extinguirse, por ser inviables, en sus formas evolucionadas, de adaptarse al medio. Hay buenas razones para suponer que todos los animales superiores son fósiles vivientes, predestinados a sobrevivir sin mayor cambio o, si el cambio se produce, a la extinción. Exceptuada la especie humana, el progreso evolutivo parece haber llegado a su fin.

El progreso biológico, como cualquier otro cambio evolutivo, se produce por medio de mutaciones, cuyas consecuencias son hereditarias. Sería evidente que el progreso humano se produjera en la misma forma; pero, por lo menos en los tiempos históricos, no se ha producido así. Más, dado que la mayoría de las mutaciones son dañosas, parece poco probable, que futuros cambios en el plasma germinativo puedan mejorar la constitución de una

(*) Extranjería de ESCRITURA para América Latina. Aparecido en "Estadística del Voto", de Los Angeles, Vol. X, N.º 1. Derechos adquiridos por intermedio del Centro Internacional de Estudios Literarios de la UNESCO.

espeque que es el resultado de un proceso evolutivo tan largo. De ahí, los enormes peligros inherentes al uso, aun para fines pacíficos, de la desintegración nuclear, pues, por medio de la especie de radiaciones que se presentan asociadas a la desintegración nuclear, se puede producir artificialmente, mutaciones, y la mayoría de las mutaciones, como hemos visto, son dañosas. Sería un castigo muy apropiado para la arrogancia del hombre, que el resultado final de sus esfuerzos para dominar la naturaleza, fuese la creación de una raza de imbeciles de seis dedos y tallo leporino.

Si ha de haber progreso hereditario en la especie humana se producirá por medio de la misma forma de selección selectiva, que ha mejorado las razas de los animales domésticos. Sería perfectamente posible, en el curso de algunos siglos, elevar el promedio de la inteligencia humana a un nivel muy superior al actual. Si un experimento semejante tan vasto pudiera llevarse a cabo en otra forma que haga los auspicios de una dictadura mundial y si, una vez realizado, el resultado sería socialmente deseable, son cuestiones sobre las que sólo podemos especular. Pero, mientras tanto, es útil destacar que las cualidades hereditarias de los pueblos más civilizados del mundo, están probablemente en decadencia. Esto se debe al hecho de que personas de alto nivel sobre y descaen de los intelectuales tienen mayores probabilidades de subsistir en las circunstancias actuales, que las que tuvieron sus similitudes en las condiciones, mucho más severas, imperantes en el pasado. El progreso humano, en los tiempos históricos, dió un progreso biológico, en que no es algo referente a la herencia, sino a la tradición. Esta tradición oral y escrita, ha servido como vehículo por medio del cual, las conquistas de los individuos excepcionales, se han hecho accesibles a sus contemporáneos y sucesores, y los descubrimientos de una generación, han pasado a ser los logros comunes de la siguiente.

Muchos y muy variados criterios se han empleado para medir este progreso humano por tradición. A veces, se le considera una continuación del progreso biológico, un adelanto en cuanto a independencia y control. Juzgado de acuerdo con este concepto, el progreso alcanzado en los últimos siglos por algunos sectores de la raza humana, ha sido muy grande; aunque no tan grande como algunos se complacen en creer. Los terremotos siguen manteniendo sus milis; las epidemias, sus millones; mientras que el hambre producida por la sequía, las inundaciones, la peste o las enfermedades de las plantas, destruyen, lenta y penosamente, sus decenas de millones. Más, muchas de las "conquistas de la naturaleza", más ruidosamente aclamadas en determinado momento, han resultado, luego de algunos años, muchos menos espectaculares de lo que se imaginó en un principio, y hasta han llegado a

tomar el aspecto de derrotas. Consideremos, por ejemplo, el progreso alcanzado en la más importante de las actividades humanas, la agricultura. Se roturan nuevos campos, éstos producen cosechas que permiten un aumento de población; y luego, repentinamente, se convierten en cuevas de polvo y hiedras desgasitadas por la erosión. Nuevos productores químicos para combatir los insectos, virus y hongos, parecen actuar en forma casi milagrosa; pero, sólo es así hasta que la mutación y la selección natural truen nuevas hiedras y mayor resistencia a los viejos enemigos. Los fertilizantes artificiales producen abundantes cosechas; pero, al mismo tiempo, matan la indispensable lombriz de tierra; y, según la opinión de un creciente número de autoritades, tienden, a la larga, a reducir la fertilidad del suelo, y a disminuir las capacidades nutritivas de las plantas que crecen en él. En nombre de la "ciencia", perturbamos el delicado equilibrio de la naturaleza; eliminando uno de los factores del mosaico ecológico, o alterando otro, obtenemos una producción mayor, pero la naturaleza ultrajada se vengza en la forma más inesperada y desconcertante. Y esta nómina podría prolongarse indefinidamente. Los seres humanos no son nunca tan listos como se creen.

Pero los criterios según los cuales se mide el progreso biológico, no son adecuados cuando se trata de medir el progreso humano; porque cuando se habla de progreso biológico, se entiende referirse exclusivamente a la especie como un todo; mientras que es imposible pensar en la especie humana, en términos realistas, sin considerar al individuo, así como la raza a que pertenece. Es fácil imaginar un estado de cosas en que la especie humana hubiera realizado su progreso, a expensas de sus componentes individuales, convirtiéndose como personalidades, juzgado de acuerdo con criterios específicamente humanos, tal progreso biológico sería una regresión hacia un estado inferior y subhumano.

Al establecer criterios para medir el progreso humano, debemos tener en cuenta los valores que, según la opinión de hombres y mujeres individualmente considerados, hacen a la vida digna de ser vivida. Y esto, es lo que han hecho, en efecto, todos los teorizadores del progreso humano, desde fines del siglo XVII, en que la idea empezó a parecer plausible por primera vez, hasta el presente. Durante los siglos XVIII y XIX, el progreso biológico fué puesto de acuerdo con el progreso humano, por medio de la doctrina de la armonía pre-establecida. Se postulaba como virtualmente evidente que los adelantos del control humano sobre el medio, serían acompañados inevitablemente por adelantos paralelos de la fabrilidad individual de la moralidad social y personal y de la cantidad y calidad de la actividad creadora, en las artes del arte y de la ciencia. Aquellos de nosotros, satisficentemente

vicios como para haber sido educados en la tradición victoriana, podemos recordar, con mezcla de regocijo y melancolía, los portahijos básicos e incuestionados de aquella consolidada "Weltanschauung". Como ya Spencer y Huxley expresaron el asunto en lenguaje respetablemente abstracto; pero la esencia de su credo era simplemente lo siguiente: que la gente que usaba el hombre de copa y viajaba en ferrocarril, era incapaz de hacer las cosas que los autos estaban haciendo a los armeros, o que nuestros antepasados europeos se habían hecho, los unos a los otros en los malos tiempos anteriores a la máquina de vapor. Hoy, después de dos guerras mundiales y tres grandes revoluciones, sabemos que no hay correlación necesaria entre la tecnología adelantada y la moralidad adelantada. Muchos primitivos, cuyo controlador sobre el medio es rudimentario, logran no obstante ser felices, virtuosos, y de otro de sus limitaciones, poseedores de los recursos técnicos apropiados para ejercer un considerable control sobre el medio, son a menudo, moralemente inferiores, desequilibrados y estériles; y aunque, la moralidad llevada es tolerablemente buena, el comportamiento colectivo es salvaje hasta lo demencial. En el campo de las relaciones internacionales, la diferencia más destacada entre los hombres del siglo XX y los antiguos egipcios, es que aquellos tienen métodos más eficaces para controlar atrocidades, y pueden destruir, tiranizar y esclavizar en mayor escala.

La verdad es que todo lo que en favor del hombre pueda hacer un aumento de su capacidad para dominar el medio, es meramente modificar la situación en la cual, por medios diferentes a los tecnológicos, los individuos y los grupos intentan realizar un progreso específicamente humano, en cuanto a poder creador, moralidad y felicidad. Así, el obrero que vive en la ciudad, pertenece a un grupo más evolucionado, desde el punto de vista biológico, que el campesino, pero no se deduce de ello que le será más fácil ser feliz, bueno y creador. El campesino se enfrenta a un conjunto de obstáculos y adversidades; el obrero industrial a otro. El progreso tecnológico no elimina los obstáculos; meramente, cambia su naturaleza. Y esto es cierto, aún en los casos en que el progreso tecnológico afecta directamente las vidas y las personas de los individuos. Por ejemplo, la salubridad ha reducido grandemente la acción de las enfermedades contagiosas, ha disminuido la mortalidad infantil y prolongado el promedio de duración de la vida. A primera vista, este ejemplo de progreso técnico parecería ser, al mismo tiempo, un elemento de progreso humano. Pero si consideramos el asunto más a fondo, descubrimos que, aun en este caso, lo que ha sucedido, es que han cambiado

las condiciones de realización del progreso humano. Síntomas de este cambio son el reciente desarrollo de la gotaría, como rama importante de la medicina, el otorgamiento de pensiones a la vejez, el crecimiento demográfico de los grupos de mayor edad, en países de natalidad baja. Merced a la salubridad, los ancianos están en vías de convertirse en una minoría socialmente importante; y a causa de esa importante minoría, los problemas del progreso humano, en cuanto a felicidad, bondad y poder creador, son particularmente difíciles. Aun en el terreno médico, progreso técnico nunca es igual a progreso humano; porque aunque podemos afirmar sin reservas que sería bueno si, digamos, la malaria fuera eliminada, el hecho de mejorar la salud de las víctimas de esta enfermedad, no haría, por sí mismo, más que variar las condiciones en que se intentaría alcanzar el progreso humano. Los sanos, no son necesariamente creadores, buenos y felices; tan sólo, tienen una oportunidad mejor para serlo, que los enfermos.

La tecnología progresiva aumenta el controlador del hombre sobre el medio, y este dominio es hereditario, por cuanto sus métodos se transmiten por tradición, de generación en generación. Pero, como hemos visto, este es el veleno del progreso biológico, no constituye por sí solo, y en forma específica, progreso humano. En la situación constantemente cambiante, creada por la técnica en evolución, los hombres deben tratar de realizar el progreso específicamente humano, por medios ajenos a la técnica, a saber: la política y la educación. La política se ocupa de la organización de las relaciones económicas y jurídicas en una sociedad dada, y entre esa sociedad y otras sociedades. La educación, aparte de su aspecto, emergente vocacional, tiene como fin reconciliar al individuo consigo mismo, con sus semejantes, con la sociedad, con la naturaleza, de la cual él y la sociedad son sólo una parte, y con el Espíritu inmanente y trascendente en que la Naturaleza tiene su ser.

La diferencia entre una buena y una mala organización económica-política es, simplemente, que la buena organización reduce el número de tentaciones peligrosas a las cuales están expuestos los individuos y grupos, mientras que una mala organización multiplica esas tentaciones. Así, por ejemplo, una dictadura, por más benevolente que sean sus intenciones, es siempre mala, porque tiende a una minoría a caer en la injuria del poder, mientras que obliga a la mayoría a actuar como serviles e irresponsables receptores de órdenes. Si queremos evaluar una institución existente y meramente ideal, sea política, económica o educativa, debemos siempre comenzar formulando esta simple pregunta: ¿a qué tentaciones conduce, o es probable que conduzca? Si tienta a los individuos y grupos, firme e insistentemente,

mente, a caer en pasiones tan notoriamente morales como el orgullo, la codicia, la envidia y la injuria del poder; si impone la hipocresía y el servilismo a sectores completos de la población, entonces, frente a ello, la institución es indesable. Si, por el contrario, ofrece poco campo al abuso del poder; si no ofrece recompensas ni avaricia; si la organización es tal que la envidia y la arrogancia no puedan desarrollarse con facilidad; si provoca, no la obediencia irrazonada, sino la cooperación inteligente y responsable, entonces, frente a ello, el veredicto debe ser favorable.

Hasta ahora, la mayoría de las revoluciones políticas y económicas han fracasado en cuanto a la realización de los buenos fines proclamados: en un principio. Han arrojado, sí, instituciones que habían llegado a ser heroicas, porque excitaban a los individuos y grupos a sucumbir a peligrosas tentaciones. Pero las nuevas instituciones revolucionarias han llevado a otros individuos y grupos a caer en tentaciones idénticas a las antiguas, o si no idénticas, no menos peligrosas. Por ejemplo, es tan cierto que se abusará del poder, cuando éste es ejercido por los ricos en virtud de su riqueza, como cuando lo es por los políticos y administradores en virtud de su posición en la jerarquía gubernativa o eclesiástica.

Los cambios políticos en gran escala se realizan primariamente en interés de determinado individuo, partido o clase, mientras que el deseo, más o menos sincero, de realizar progreso específicamente humano, interviene tan sólo como motivo secundario. ¿Hasta qué punto pueden estos cambios producir lo que se espera de ellos? ¿Hasta qué grado puede la ley determinar un sentido progresivo de la felicidad, la bondad y el poder creador? No hablemos de creación en sus niveles superiores; es un profundo misterio por qué aparecen tan los hombres de genio en un período y ninguno en otro. Pero, en cuanto a la creación en sus niveles inferiores, expresada en las artes y oficios de la vida diaria, el problema es diferente. Es obvio que, en una sociedad donde todos los objetos domésticos necesarios se producen por medio de máquinas, en fábricas altamente organizadas, las artes y oficios no florecerán. La convivencia de la producción en masa se paga con una disminución del poder creador en sus niveles populares inferiores.

La bondad y la felicidad, es notorio, son muy difíciles de medir. Todo lo que se puede decir es que, dada cierta organización política y económica, ciertas tentaciones del mal y ciertas causas de infelicidad, pueden ser eliminadas. Una política eficiente puede disminuir la tentación de cometer crímenes violentos; y la infelicidad provocada por el hambre puede abatirse por medio de una equitativa distribución de los alimentos. Asimismo, un gobierno paternal puede, por medio de una legislación apropiada, reducir la miseria.

ria, provocada por la desocupación. Desgraciadamente, la seguridad económica en las sociedades industrializadas se ha alcanzado, hasta el momento, a expensas de la libertad personal. La reducción de las penas de la ansiedad ha debido pagarse con las penas de la deprivación, la que, en algunos países, ha degenerado en servilismo. Este es un mundo en que nadie consigue nada de balde. Las ventajas en un terreno se pagan con desventajas en otro. El destino solamente vende; no regala. Lo más que podemos hacer es elegir seguir el mejor precio posible. Y si decidimos usar nuestra inteligencia y buena voluntad en lugar del nuestro baja astucia y sed de poder, podremos construir estructuras políticas que eliminen muchas tentaciones peligrosas; muchos causas de dolor, sin crear, al mismo tiempo, nuevas calamidades, tan intolerables como la que hemos sorteado.

Mientras tanto, debemos reconocer que la eliminación de ciertos peligros y causas de infelicidad, por métodos políticos, no garantiza por sí sola, un progreso general en cuanto a la bondad y a la felicidad. Aun en las circunstancias políticas y económicas actuales, hay una minoría de personas cuyas vidas son prosperas, seguras e impenetrables; y, sin embargo, charlos de estos pocos atormentados son profundamente intelectuales, y valiosos, activos o pasivamente perversos. En términos generales, la bondad y la felicidad son casi independientes de las circunstancias externas. Certo es, que un niño preso de la inanición no puede ser feliz; y un niño criado entre delinuentes es difícil que sea bueno. Pero estos son casos extremos. Las grandes masas de la población viven en una región intermedia, oscilando entre los extremos de la sanidad y de la depravación, de la riqueza y de la pobreza. Mientras permanecen dentro de esta región media de experiencia, los individuos pueden sufrir considerables cambios de fortuna, sin sufrir los correspondientes cambios en el sentido del bien o de la virtud, la desgracia o la felicidad. La vida privada es independiente, en gran parte, de la vida pública, y más aún dentro de ciertos límites, también de las circunstancias privadas. Ciertas demandas de felicidad, y hasta ciertas formas de bondad son fruto del temperamento y la constitución. Hay hombres y mujeres de los cuales se puede decir, como de San Buenaventura, que "nacieron sin pecado original". Hay niños como de San Felipe Neri. Y, en concordancia con estas virtudes innatas y ermitanas que son altruistas, congenitos, como aquel "Pippo Biondo", que sería más tarde San Felipe Neri. Y, en concordancia con estas virtudes innatas y ermitanas, existe algo que llamaremos alegría espontánea, una beatitud irracional.

Cuatro patos en un charco.

Una ribera de césped,

Una cielo azul en primavera.

Blancas nubes sobre el ala:
¡Qué pequeña cosa
Para recordar con lágrimas!
Para recordar por años!

Tal es la materia de la cual se compone buena parte de nuestra felicidad; y tal materia es constante en todos los períodos, puede obtenerse en cualquier aberte de circunstancias públicas o privadas. La felicidad que emana de esta fuente no puede aumentarse o disminuirse por voluntad de la ley ni por nuestros propios actos o los actos de aquellos con los cuales estamos en contacto. Depende de nuestra capacidad innata para recordar. Frente a ciertos elementos inmutables del orden de la naturaleza.

La capacidad para recordar en esta forma, depende, en cierto grado, de la edad, así como de la constitución del individuo. Un adolecente, que está recién descubriendo el mundo, es feliz, con una tremenda intensidad, que no recupera jamás durante los años de madurez. Y esto nos lleva a un punto muy importante: el de que la vida del hombre no es progresiva por naturaleza, sino que se eleva a una cima, continúa por un tiempo estacionaria en un plano de madurez, y luego declina, a través de la vejez, hacia la decrepitud y la muerte. Las literaturas del mundo abundan en lamentaciones por la pérdida de la felicidad juvenil, inevitable regresión de la vida. Es absurdo hablar de progreso biológico o humano a un anciano que, habiendo sobrevivido a sus contemporáneos, declina hacia la segunda infancia. En su persona el sólo puede experimentar lo contrario de un adelanto, ya sea hacia un mayor creador del mundo, o hacia una mayor felicidad, bondad o poder creador. En cualquier período determinado, por más progresivo que ese período, pueda parecer a los futuros historiadores, aproximadamente un tercio de los individuos existentes estarían experimentando la retrogradación biológica y humana que se presenta con la vejez. La ancianidad bajo el dominio de Pericles o de Lorenzo el Magnífico era tan mala, tan antiprogresiva, como bajo el dominio de Abdul-Hamid o Chihpéro. Ciertamente es que los viejos están en una posición que les permite progresar en el camino de la bondad, dado que en las últimas etapas de la vida, muchos viejos pierden su atracción; pero es difícil para ellos progresar en felicidad y poder creador. Si tal progreso específicamente humano ha de cumplirse alguna vez durante un período considerable de tiempo, debe ser a través de una sucesión de individuos jóvenes y maduros, cuyas propias vidas están aún en una fase progresiva.

Cuando los historiadores califican a una época de progresiva, nunca se toman el trabajo de decirnos quénes, precisamente, experimentan el progreso

en cuestión, ni cómo se experimenta. Por ejemplo, todos los historiadores modernos concuerdan en que el siglo XIII fue un período progresivo. Sin embargo, los moralistas que vivieron efectivamente en el siglo XIII eran uniformes en sus lamentaciones por la decadencia de sus tiempos. Y cuando leemos un documento como la Crónica de Salimbene, nos preguntamos hasta qué punto son relevantes las conclusiones extraídas de la santidad de San Ferruccio, la arquitectura gótica, la filosofía de Santo Tomás y la poesía de Dante. Frente a la vida bestial e irracional de las grandes masas del pueblo. Si la época fue realmente progresiva, ¿quién experimentó el progreso? Y si la mayoría de los que vivieron en esa época no experimentaron ningún progreso biológico o humano ¿se justifica referirse a la época como progresiva? ¿o es que una época es genuinamente progresiva porque los historiadores, según ciertos criterios creados por ellos mismos, la juzgan así?

En el curso de la larga historia de los cambios evolutivos, el progreso biológico se ha reticido a los grados superiores de los reinos vegetal y animal. Análogamente, podría suceder que el progreso específicamente humano fuera privilegio de los excepcionalmente afortunados y de los excepcionalmente dotados. Por ejemplo, mientras el teatro Español progresaba desde Cervantes a Shakespeare, muchos paisanos desposeídos sufrían de desnutrición extrema y el número de casos de raquitismo y escorbuto aumentaba continuamente. Sin otras palabras, había progreso humano para unos pocos, en algunas regiones, pero en otros aspectos, y entre los desposeídos, había regresión biológica y humana. Sin embargo, hoy clasificamos a la época Isabelina entre las épocas de progreso.

El progreso técnico, así como el humano, raras veces se experimenta en forma continua o permanente. Los seres humanos tienen una enorme capacidad para dar las cosas por hechas. La máquina recientemente inventada, los nuevos principios políticos o económicos, pasan, en pocos meses o aún en pocos días, a ser considerados parte del orden existente. Una vez alcanzado, la mejora arbolada, se torna en ordinario estado. Nunca empleamos nuestro tiempo en comparar la felicidad presente con la pasada miserable, por el contrario, aceptamos aquella como un derecho y nos sentimos cruelmente ultrajados si se nos priva de ella, aunque sea en forma temporal. Dada nuestra estructura mental, no experimentamos el progreso en forma continua aún en forma intermitente y espasmódica, durante las primeras fases de cada nuevo adelanto.

De la política como medio de realización del progreso humano, pasamos ahora a la educación. El tema es prácticamente ilimitado; pero, por fortuna,

en nuestro caso particular, sólo un aspecto es relevante. En efecto, la felicidad, la honrad y el poder creador, en todo lo que no depende del tiempo o de accidentes de la fortuna, son productos de la filosofía de la vida de cada individuo. Somos lo que creemos. Y lo que creemos depende de lo que nos ha sido enseñado, por nuestros padres, por nuestros maestros, por los libros y diarios que leemos, por las tradiciones, formulas o tácticas de las organizaciones económicas, políticas o religiosas a que pertenecemos. Para que haya genuino progreso humano, los individuos de sucesivas generaciones deben alcanzar y conservar la felicidad, la honrad y el poder creador a lo largo de vidas que no son progresivas por naturaleza y a merced de circunstancias, a menudo desfavorables. De las filosofías de vida basadas que pueden ser impuestas al individuo, o que él puede elegir para sí, algunas favorecen el imperio de la felicidad, la honrad y el poder creador; otras, son manifestamente inadecuadas.

El hedonismo, por ejemplo, es una filosofía inadecuada. La naturaleza humana y el mundo son tales que, si hacemos de la felicidad nuestra meta, no alcanzaremos la felicidad. La filosofía implícita en la publicidad moderna, fuente de la cual millones de individuos derivan hoy su "well-being", es una forma especial de hedonismo. La felicidad, nos enseñan los agentes publicitarios, debe perseguirse como un fin en sí; y no hay otra felicidad que la que nos viene del exterior, como resultado de la adquisición de uno de los productos de la tecnología avanzada. Así, el hedonismo está ligado a la fe del siglo XX en que el progreso tecnológico tiene necesaria correlación con el progreso humano.

Si las metas de "mayor" os hacen felices, cuánto más felices seréis con "mayor", que son el producto de una técnica más avanzada. Por desgracia, la mente humana no funciona de esta manera. En consecuencia, aquellos que consiguen o inconscientemente aceptan la filosofía de los agentes publicitarios encuentran que es difícil alcanzar y conservar, no ya la honrad y el poder creador sino tan sólo la propia felicidad.

Más adecuadas son aquellas filosofías que, para millones de nuestros contemporáneos, ocupan el lugar de las religiones tradicionales. En estas filosofías políticas, un intenso nacionalismo se combina con una teoría del Estado y un sistema económico. Los que aceptan estas filosofías, ya sea por libre determinación o porque han sido objeto, desde la infancia, de una implacable propaganda, se sienten inspirados, en muchos casos, a llevar una vida de devoción por la causa ideológica y nacional. De esta manera, alcanzan y mantienen una forma especial de felicidad y una especie particular

de bondad. Desgraciadamente, muchas veces, una alta moralidad personal se une a una atroz perversidad pública, porque la Nación y el Partido son dioses, al servicio de las cuales se justifica cualquier cosa que haga el progreso, por más abominable que ella sea, siempre que tienda a favorecer el progreso de la sagrada causa. Y aun la felicidad que proviene de servir a una causa que se siente más grande que uno mismo, puede ser, en estos casos, algo precario. Porque cuando malos medios son empleados para alcanzar un fin, la meta alcanzada no es nunca tan buena como el fin que se había propuesto originalmente, sino tan sólo la inevitable consecuencia de usar esos malos medios. Por esta razón, la felicidad que proviene de la dedicación personal a tales causas políticas, está siempre amenazada por la descepción del valle del fracaso venido en la realización del ideal anhelado.

En las religiones devocionales, como otras formas del cristianismo, la religión hindú o el hindismo, la causa a que el fiel se entrega es sobrenatural y la completa realización del ideal no está "en este mundo". En consecuencia, sus adherentes tienen mejores posibilidades de conservar su felicidad, y, excepto cuando las sectas rivales luchan por el poder, las tentaciones de la inmoralidad pública resultan menos fuertemente sobre ellos que sobre los devotos de las religiones políticas.

El estoicismo precedió a los estoicos y los ha sobrevivido. Estoicismo es el nombre que damos a la tentativa del hombre para alcanzar su independencia y controlar sobre el ambiente, por medios psicológicos, no por imitación y selección o eficiencia tecnológica. Pero el mere estoico nunca ha realizado totalmente su ideal de independencia y honrad en el desprendimiento voluntario, porque depende principalmente de una voluntad de superhombre y está por más poderosa y ejercitada que sea, no resiste frente a todas las circunstancias.

Los fines del estoicismo no son cumplidos en su integridad por los estoicos sino por aquellos que, por contemplación o devoción, se entregan puramente a "la era", al "logos", a "Tao", al "Atman-Brahman", a la "Ihara interior". La persecución del Yin Yitimo del hombre es el camino que lleva al progreso equitativamente humano en felicidad, honrad y poder creador y también al equilibrio psicológico del progreso biológico en cuanto a independencia y canzar. Sólo si nuestra meta es la realización de lo eterno, podemos alcanzar, por un progreso firme e ininterrumpido, la plenitud de nuestra vida.

Traducción de HUGO IDOVYAGA.

ANNOTS. HTYLEY



LA MASCARA Y EL ROSTRO

CRISTAL Y NOCHE DE LOS TIEMPOS

(MITO. HISTORIA. POESIA.)

"Os digo un misterio: no todas nocturnas,
pero todos serenos transformados".
San Pablo Cor. I. XV.

1

TRATABEMOS de distinguir y separar estos tres términos de enunciación nominativa: mito, historia, poesía. Lo haremos con la intención de esclarecer su propio sentido, esclareciendo sus fronteras imaginativas cuando éstas aparecen envueltas en la confusa oscuridad nocturna de la temporalidad que las determina. Nocturnidad que hace partos tan diversos (gatos, si no liebres: que gatos y liebres, uno y por otros, suelen ser propicios a dejarse metamorfosear por una poética, fábulas o mítica, que trata de intemporalizarlos fuera de la penumbra en que se aguzan vivas sus grandes orejas alertas o sus albatardos). La noche de los tiempos del hombre puede parecernos iluminada por

16

el interrumpido relampagueo, sordo de trueno, de la mítica voluntad divina que el mismísimo dios del rayo proyecta en nuestra totalidad consciente viva con repentina iluminación poética. Mito, historia y poesía pueden parecerse entonces identificados o confundidos en esa oscura noche del alma, ese "mundo nocturno del mito", esas "nocturnas confusiones de la mentalidad mítica" como les llama un reciente crítico historicista. Pero el mito decía de serlo al saltar a la historia o a la poesía: al saltar a ellas como un gato pardo nocturno, seguro de su presa en ese campo todavía feroz y falto: y es salto mortal para él este oscuro intento porque cae con él en la trampa, la red, invisible en la oscuridad tempestuosa, que le tenía preparada, con alacritud promediada nocturna, el lazo poético, equívoco y ambiguo aliado nocturno del día. Si el gallo considera al sol como un mítico resultado mágico de su canto, la repetición de ese canto suyo prolonga la ilusión perdida como un eco insistido, desengañado de sí mismo: en fábula, en leyenda, en poesía. Si el gallo pudiera tener conciencia histórica de su canto y de su grito se asombraría de la inutilidad mágica de su propio canto sin canto. Y tal vez asombraría. Su silencio no espantaría, como su voz profética de amaneceres, ni a las fieras ni a los fantasmas: mucho menos a gatos y a liebres de parda nocturnidad sospechosas.

2

"El mito considerado como una ficción ornamental — escrito muy cortésmente Daniel, el crítico antes aludido — es el producto deformado de una doble refracción imaginativa: primeramente a través del helioísmo de los tiempos griegos, que habían dejado de creer en sus mitos, después, a través del Renacimiento, que minaba el mito, convirtiéndolo en pura diversión o juego". Mito trasfigurado, o transformado, en poesía, es, diríamos, mito mentiroso. Todavía recuerdo a nuestro Don Miguel de Unamuno indignantemente el renacentista comienzo del poema gongorino: "era del año la estación florida — en que el mentido robador de Europa...". — ¿Mentido? ¿Y por qué mentido? — clamaba justamente indignado con Góngora Don Miguel: "si no es mentira la presencia primaveral que evoca el poeta, ¿por qué ha de serlo, mentida o mentirosa, la del divino robador o raptor del hermoso cuerpo esplotante?". Y tenía razón nuestro Don Miguel en indignarse contra la falsificación poética del mito, falsificación nominal o palabreña, que no verbal, característica de nuestra mejor poesía barroca. A Unamuno, como a Nietzsche lo que le escorbaba, en este caso, es la máscara transparentemente y vacía del mismo

17

modo que a Ferry Lais de León para la perfección de la poesía y a Santa Teresa para penitenciar en la noche oscura, temporal, mítica, del alma. "Sólo así, a tientas, y porque lo hemos oído decir, y porque nos lo dice la fe" (a elegías), "¿sabemos que tenemos alma", escribió la santa. ¿Qué alma? ¿Qué vida animación? ¿Qué espíritu? La santa de Avila, huyendo de la mascarada del mundo, de sus máscaras, por huirnos, por pensarnos, quiere "criste hien de Dios que no se muda". ¿Trata la mística de otros de intemporalizar a su Dios en un mito — el de Cristo — encarnándolo en fuego luminoso de poesía? Pues el mito, terreno de Eva, el del alma antigua y serpentina, mito diabólico, se deshace en la luz de tan poderoso sol celeste — por el Crucificado — como la serpiente Pitón en el mito de Apolo, traspassada del dardo luminoso del día. El dogma desmascara al mito. ¿Por la historia o por la poesía? ¿El alma del mundo — ese mito — es, como lo llamara Lope, "luz plomónica"? ¿Y es esa la vida de los hombres, según nos afirma el poeta, nuestra humana vida temporal, arraigada irrisiblemente en las tinieblas míticas del tiempo, de la impenebtrable, misteriosa noche de los tiempos, infinita? ("¿a luz plomónica almiá del mundo y de los hombres vida?")

3

"El mundo nocturno del mito" no es el mundo diurno, iluminado de racionalidad expresiva, lógica o poética, de la mitología. Entre lo mítico y la mitología tiende el *logos* griego el equívoco rayo de luz de su doble, ambigua consonancia. Como un puente ilusorio entre dos orillas sombrías. Por debajo de tan luminosas maravillas, fábulas, leyendas, pues, acción de verdad, la historia, que no se repite, porque no se interrumpe. La que se interrumpe, lo que se repite, es el mito. Como un reflejo, como un eco. Cuando el mito se repite en reflejo, en eco temporal, poético, si atronador y relampagueante, se hace legendario o fabuloso, haciéndose, en una palabra, y por la palabra, poesía: dejando de ser mito; porque se adelanta o se sumerge por la poesía y como la poesía, en la oscura noche de los tiempos o del alma, en el río caudaloso de la historia; la corriente luminosa que, la refleja, y la resonancia temerosa que le repite. En mito sumergido en historia pierde de su oscuro sentido una imagen igual a la del clarísimo y trasparente simbolismo que desaloja. El hastío, al entrar en el agua, dobla su figura irrealmente ante nuestros ojos asombrados haciéndose varita mágica de inútil virtud firmativa bajo la superficie engañosa. Narciso se cree otro al mirarse reflejado, mágicamente,

abajo el agua, por esa doble o desdoblada imagen de sí mismo. Narciso, como el animal, ante el espejo, se cree otro. Y en ese otro encuentra esa otra "veridalia verdad" que lo destruye. Cualquier animal ante un espejo se narcisiza, se considera otro distinto, claramente distinto de sí propio. El hombre no se engaña de ese modo porque se desmascara o desamata al contemplarse reflejado o espejado en esa identificación, que es separación consistente de sí. Narciso, el animal, hacen mítica su propio encuentro al mirarse en el agua transparentemente. El hombre temporal, histórico, trata de deshacerlo, desmontarlo, desengañado de su propio reflejo vano. Detrás del espejismo natural no se lo enfrenta al mito la presencia del otro o de lo otro: por el contrario, se lo enfrenta y oculta. Para la conciencia histórica del hombre, ese otro, esa otra presencia, es ausencia de sí mentirosamente reflejada, engañosamente fingida. La animación natural del mundo se hace por el mito amosidad favorable o adversa. La mente mítica, que decimos infantil o primitiva encuentra en esa amosidad ante le circunda a un aliado o a un enemigo: y se lo enfrenta como al dios la víctima prohibitoria. Huida o refugio: refugio, refugio. Los dioses no son la refugio — dice sagazmente Paréol — sino que se movieron de ella. Los dioses diámanos que parecen una especie de señores feudales del misterio nocturno de la temporalidad dominadores aparentes de su imperio sombrío. La conciencia histórica los mata (a los dioses, no a Dios) para saciar en su sanare de inmortales, paradójica consecuencia, su apetito, su alma maravillosa de otra divinidad perdida: su hambre y su sed, verdaderamente míticas de poesía de verdad de pensamiento.

4

El mito, la historia y la poesía convierten en mister su verdad más viva por la misma razón de ser que los expresa. El mito se niega a sí mismo al temporalizarse en historia; la historia al temporalizarse en poesía. Como si tratan, evangélicamente, de salvar su alma por perderla queriéndola ganarla. *Sí non esset anima non esset tempus*, decían los escolásticos. Sin alma no hay tiempo: ni que perder ni que ganar. No es el tiempo el uno hacer o deshacer el alma sino el alma el tiempo. En nuestro lenguaje español "hacer tiempo" como tantas veces dijimos, equivale a esperar: y a esperar desesperando. Por esta razón Hannah Landberg, como buen alemán buen conocedor de lo español, a nuestra filosofía definitiva, implícita y explícita en nuestra tradición poética y creadora de lenguaje vivo, una ontología de la esperanza. *Poiklos* hace y deshace tiempo, espera y desespera, tejendo y destejendo el propio

destino como tejido de su alma, por una esperanza que nace del recuerdo. Fúmmmo nos dirá, muy a la española, que no hay esperanza sin recuerdo. El canto y el cuento de la poesía, que es la poesía según nuestro Machado, el bueno, es el de la esperanza por el recuerdo. "No tendrís vuestra mano", dice el joven poeta soviético Simónov, "al que no sepa recordar sin esperanza". Y quien espera sin recuerdo? El alma es, sustancialmente, para San Agustín y Bergson, recuerdo, memoria; y para el Platón de los mitos, reminiscencia. "El canto como el mundo y el movimiento — escribe Mariátin — no muestra su rostro más que en un recuerdo; si *non esset anima non esset Tempus*". Sin alma no hay tiempo. Y el tiempo es nuestra alma, y el alma, el movimiento de nuestro mundo. El alma del mundo es el mito que transpasa con su memoria la muerte de los dioses. El cuento y el canto, que es la poesía, legendariamente, fabulosamente, la perpetúa, la immortaliza. El tiempo, que nace del alma por el recuerdo, y no al contrario, no el alma del recuerdo del tiempo, ni fison, historia y poesía, como quería Torge: "La poesía y la historia todo puede ser uno", decía. ¿Qué uno? ¿Qué uno? ¿Qué no uno? Sueño de una sombra el hombre", élama por Pirámo nuestro Don Miránly. Y Mantrime: "reconoce el alma dormida...". Pues como el alma dormida puede recordar? Despertando, nos dice el poeta, afirmando, el seso al contemplar el tiempo que pasa, la temporalidad que ella misma crea y ante su vista se desface. A través del mito platónico de la caverna no sabe el que mira si el hombre es sueño de una sombra o sombra de un sueño. Cuando en la senda fúmba, misteriosa nos cuenta — y nos cuenta — Apuleyo la historia de Psiquis y el Amor, deja su sentido prenderse en la equívoca interpretación poética con que se expresa: los trabajos del alma, de Psiquis, son grievosamente agrandados en vez de contrapuestos por la animación temporal que la circumda, y el mismo amor, herido por la curiosidad ardiente de su enamorada, indisciplinar, febril, que despertaría al fin, hiriéndola, a su vez, con el dardo envenenado de amoroso fuego. Despierta el alma herida de amor cada día de cada noche que la duerme. O que la mata. "Dormir es consollar el seso con la muerte. Despertar es reconciliarlo con la vida".

5

CUANDO despierta el alma del sueño o de los sueños del mito, en que se había dormido, trata de reconciliar su sueño más acá de la muerte, temporalizándolo con su vida: contemporalizándolo. Memoria, recuerdo, reminiscencia, la espejan de ese modo en imagen viva en la que el rostro se vea o

20

empaña por la esperanza. Aliento divino de Narciso que espera, ante su espejismo iluminado, esperanza del amor que encuentra, adelantándose a su tocander, a su imagen de más allá, al mismo tiempo que su muerte. ¿Es posible o figura de un recuerdo también esa esperanza? Si no se adelantase a morir, se empazaría a sentir a sí mismo, dolorosamente, como conciencia de su ser, al parecer tan engañosa: conciencia culpable; no hay conciencia sin culpa ni culpa sin conciencia. ¿Y es esa la conciencia de una temporalidad que damos histórica? Si Narciso tuviera esa conciencia de sí, empazaría a historiar temporalmente, percibiendo su inocencia mítica; su destino maravilloso, que le transfigura o metamorfosca en pura belleza de flor, se marchitaría de tal modo, se apagaría en esa noche oscura de su alma. Si la conciencia histórica es el salto mortal del mito a la poesía, cayéndose el alma en la corriente temporal de la historia, corriente cantarina, sacro su eco se prolonga, como un sollozo, fuera de sí, como el grito y el llanto de la Ninfa que perdió el amor de Narciso, y repite su nombre, fuera de la historia, queriendo llevar su alán inútil hasta los oídos sordos de la muerte o hasta los ojos ciegos del amor. El poeta español que llamaba al espejo "cristalina verdad que representa al hombre en el teatro de su suerte una y otra fortuna y se convierte toda en el hombre", ausente de sí, por su propia ausencia en su reflejo, hacía de esa verdad cristalización momentánea del tiempo, del mismo modo que Calderón al cristalizar de temporalidad la fugitiva forma de las horas. "En la forma de las horas que son cristales del tiempo", dice Calderón. Esos cristales de temporalidad, que apasionan en un instante la forma pasajera del mundo, no son el mito de la vida, del alma de ese mismo mundo cuyas horas señala aquel río que reza en su leyenda: "todas hieren, la última mata". El rostro del mundo y de su movimiento pasajero es su recuerdo, nos dice el teólogo. El rostro de la historia, ¿será un olvido? No puede haber historia sin recuerdo, pero hecho tampoco puede haberla sin olvido, sin olvidos. La historia es un breve recordado tejido de largos olvidos. La historia hace posible la poesía porque el mito hizo posible la historia: aunque la historia sea olvido del mito y la poesía olvido de la historia. "La forma de las horas", para ser o hacerse cristal del tiempo tienen que saliese de la historia, volviéndose al mito por la poesía. Tenemos que matar el tiempo para ahuyentarnos de su sangre, dignos otras veces. La sangre de temporalidad, por la que vivimos, es la mítica sangre que nos hace inteligible el mundo y su alma, como la sangre del dragón fabuloso,ándonos a entender el lenguaje vivo de todo lo que naturalmente nos rodea. El mundo responde a ese imperativo formal de su conciencia mítica unitábil, empujándose en cristal transparente por el mismo empuje mortal que lo determina

21

de tal modo paralizado. Es una eternidad aparente, como la del hielo. La sangre temporal se cristaliza en ese éxtasis o esclerosis imaginativa que aprisiona y mata, amorosamente, como el espejo a Narciso, el espíritu de su vida. Esa instantánea eternidad, cristal del tiempo, tépamo de hielo en la corriente viva de la historia, forma del horario de la muerte, como una flor de mito, reflejo, en fantasma o sombra fugitiva, mítica, y poética, historizando el sueño de verdad, de alma, de pensamiento? El mito, la historia, la poesía, ¿todo puede ser uno? ¿Y qué otro? ¿O qué otro? Pues si todo lo que puede ser uno puede serlo porque puede ser otro, el mito más magistralmente encantado por la muerte, hasta ahogarnos en un reflejo de la vida? ¿Y ese hecho, esa ilusión especular, que nos separa inseparablemente de nosotros mismos, rompe el espejismo del alma haciendo de su propio recuerdo, esperanza? Alto, Hija y Ivesa, todo puede ser uno porque todo puede ser otro: todo y nada y lo mismo. ¿Narciso se entuerce para confundirse o se confundió para enturberarse? ¿Se suicida o se inmortaliza? Y ese otro o eso otro, temeridad, la historia, la poesía, ¿no es él? ¿O es el otro, lo otro, la vida o la muerte? "La poesía — piensa Novales — dissolve todas las demás existencias en su existencia propia". Y nuestro Altonio Mielchano, el bueno:

"Canto y cuento es la poesía:
se canta una viva historia,
contando su melodía"

Y el que quiere o pueda entender que entienda, como dice al fin, toda parábola, fabulosa o mítica. O coborn colorado, este cuento se ha acabado: precisamente porque no se acaba, porque no se puede acabar, porque es el cuento de nunca acabar y de empezar siempre de nuevo: la sorpresa mítica, el asombro poético, la conciencia histórica. El cuento y el canto, rostro de un recuerdo en la esperanza, que se cuenta por el laberinto entrañable de la historia, hielado en éxtasis cristalino de mito, resonante, cadenciosamente prolongado, repetido, en eco, en reflejo de poesía.

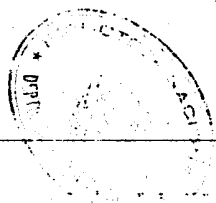
Montevideo, noviembre de 1948.

JOSÉ BERGAMIN

DOS NOCTURNOS

I

A tu sereno y mágico desnudo
y suave azul lunar
lacios cabellos
de tan húmedo aliento
y fácil sueño,
como la voz que enciende esa ventana
o aquella luz que calla
tras tanta suelta sombra de alta fiebre,
quero, noche, mezclar
—aunque me duela—
en un solo y unánime latido,
este insomne rumor
de árbol de venas
que nutre la impaciencia de mis grillos,
hasta que mi penumbra se estremezca
ante el cielo lunar de tu desnudo,
y en soledad
recline la cabeza,
al sentir que tu pulso
es ya tan mió.



Basta un rumor perdido,
 todo andar arrastrado y quejumbroso,
 cualquier sombra que llana,
 el suicidio puntual de cada hora,
 esos pasps con hábitos grisáceos
 o esta humilde oración de árbol hermano
 que distiende, al orar,
 manos y brazos,
 para que sólo quiera confundirme
 con tanta voz mendiga...
 pero en vez de intentar un balbuceo,
 ya que nunca podré, noche, ulularle,
 oscuramente hueco
 y sin un gesto
 permanezco en silencio,
 como una res de sombra que se orea
 y cueilga
 —de mí mismo—
 y se desangra
 crucificanda, noche, ante tu cielo.

OLIVERIO GHORRDO

Buenos Aires, diciembre de 1948.

SITUACION DE LA POESIA FRANCESA

La poesía francesa pasa por las mismas pruebas, como iguales dificultades y está amenazada por los mismos peligros que la literatura, a la cual pertenece.

La generación actual de escritores, si se la define rápidamente por sus dos nombres más representativos, aunque muy alejados uno de otro, Sartre y Camus, es, sin duda, la generación menos poética, y por las mismas razones, la menos literaria. Cuando Sartre se interroga sobre la función y la condición de la literatura, puede, con un alemán, dejar de lado la poesía. Cuando escudriña a Baudelaire, puede olvidar, o finir olvidarlo, para cumplir con las exigencias de la demostración, que Baudelaire es un poeta. Camus por este desplante caprichoso si no formara parte de un sistema coherente y si Camus, al repudiar por ejemplo a Barrés, no hubiera afirmado varias veces su intención de no hacer "literatura".

No es mi propósito desentranar aquí las numerosas causas de este proceso que algunos escritores entablan a su medio de expresión, a su lenguaje, a su arte, causas que provienen de la guerra, del marxismo, de una deformación intelectual democrática, y además, de una especie de quiebra de la literatura "burguesa" del período comprendido entre las dos guerras. Mi propósito es mostrar las consecuencias de este proceso para el tema que nos preocupa: la poesía.

Los poetas ya no son invidiosos. Baudelaire, Nerval, Verlaine y Rimbaud cubiertos de gloria, imponen que se reserve igual honor a sus descendientes. Gracias a ellos Apollinaire, Max Jacob, Cocteau, fueron salvados de la maldición. Cantaron sin duda en un modo que asombró a los lectores de Francis James, de Madame de Noailles, de Henri de Régnier (quien, no hay que olvidar, para poner las cosas en su verdadero sitio, y reconocer la superposición de las épocas, murió tan sólo algunos años antes de la última gue-

tra). Pero no hubo maldición. La maldición de vivir en el tiempo y de morir; una conciencia aguda de esta maldición original, pero no una maldición implacablemente ligada a su condición de poetas. Si ninguno de los que he nombrado fué académico, Paul Valéry lo fué, y esto nos basta.

En su momento, el surrealismo correspondió a la voluntad de romper los cuadros poéticos habituales y de descubrir lugares comunes elementales, profundamente escondidos y olvidados en el inconsciente y la memoria del sueño. Era decir que la poesía sucumbía bajo el academicismo, y que la poesía nueva, verdadera bomba, estaría también, mucho más que la anterior, a la disposición del público, del pueblo a cuya liberación debía contribuir. El poeta rompía a la vez el pacto que lo mantenía unido al lenguaje y a sus convenciones sociales, y pretendía revelar *la totalidad humana*. Con el mismo movimiento se alegraba del hombre, haciéndose más secreto, y se acercaba a él por ese mismo secreto. Pero por más fuertes huellas que el surrealismo haya dejado en la literatura, después de veinte años, ¿en qué bosquejo, en qué claro desembocan? El marxismo primero lo atrajo, se lo anexó, y luego lo rechazó. Además llevaba en sí mismo sus contradicciones y su muerte: Aquellos de sus adeptos que eligieron la obediencia marxista se reconciliaron con las tradiciones académicas que habían contribuido a pulverizar, con las formas cuya virtud habían negado: cuando Paul Eluard exalta las sesiones de su partido, se parece mucho más al Abate Delille que a Paul Eluard, y cuando Aragon celebra el Ejército Rojo, se parece mucho más a Derouffe haciendo el elogio de Napoleón que a Aragon mismo. En cuanto a los demás, al dedicarse a los ejercicios purgantes, extraños, injertos con frecuencia, de la poesía, de la poesía, hacen, según su talento o su genio, brillar chispas o resplandecer incandescentes en una noche por el momento tan negra como aquella en que creó el orgullo de los poetas maléficos, y antes de ellos, el de los románticos alemanes.

Para resumir: mientras que una parte de los poetas franceses (Max Jacob y Apollinaire, cuyos poemas posuimos que no han terminado aún de aparecer acastigados que están siempre entre nosotros: Valéry, Cocteau) continúa el linaje francés clásico que culmina en el siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVIII, otro grupo, obstinadamente, se bate en el interior de las sombras, con la esperanza tenaz, prometedora y para los cristianos, sacrilega, de hacer aparecer en él la luz: que la luz sea, y la luz fué. Esto estaría muy bien, y la alternación de los días y las noches obligaría a res-

tar este juego de respuestas alternas de poetas solares y poetas nocturnos en el coro francés. Pero, lo repito, el coro disperso, vacila, simula la tentación del silencio, tentación que está, a un mismo tiempo en el límite de la tradición académica y de la evolución del fenómeno surrealista. Todo ocurre como si las palabras, fatigadas, maltratadas, que ya no pueden ser recibidas en su simplicidad envidiosa de prodigios, se rehúsan al uso que el hombre espera de ellas. Como si las pretensiones del poeta, de pronto, las espartaran.

Así como la literatura pretende ser otra cosa que literatura y por eso mismo tiene a menos ser sólo literatura, o, para precisar más, así como pretende ser un medio al servicio de la historia (y lo que quiere ser una producción no es de hecho sino una servidumbre), así la poesía pretende ser *otra cosa* que poesía, es decir: un lenguaje más trágico, exigente y duro que el simple lenguaje. Cansada de ser sólo un lenguaje, reclama ser instrumento, instrumento de conquista, tal vez hasta instrumento de dominación. Tentación que no es nueva y que siempre ha estado latente en su corazón. Pero llegamos al punto en que esta tentación, triunfante, amenaza la existencia misma, la posibilidad de la poesía.

(Como no se funda una literatura, ni el portento de la literatura, en el desprecio y la mala conciencia de la literatura, tampoco se funda la poesía, ni el portento de la poesía, en el desprecio y la mala conciencia de la poesía. Es necesario que el escritor, y más aún el poeta, acepte someramente a las palabras para dominarlas; acepte reconocer y practicar las reglas de la retórica para afirmar su propia libertad, y manifieste la humilde continuidad que conserva en el lenguaje, para que ese lenguaje rememore su color, su frescura, su sonoridad, sus palpaciones profundas, su gusto por la vida.

Al mismo tiempo que la literatura como tal es denunciada por Sartre y que la poesía es atacada por miradas que sospechan su inutilidad — no habéis olvidado aquel concepto que consideraba al poeta tan inútil para el Estado como un jugador de bolos —, críticos y también poetas arriesgan de una nueva y difícil restricción, contribuyen a reconstruir al hombre con el primero de sus bienes, con el lenguaje. No forzan las palabras, no destruyrán, no hacerlas estallar; cepillarlas, devolverles su crédito, como se restaura el crédito de una moneda después de un período de inflación: lo que sigue las tareas urgentes, ya emprendidas, pero emprendidas necesariamente en la sombra, que el cuidado de la poesía francesa reclama.

ESTRICTAMENTE CONFIDENCIAL

Por el momento, las intenciones de los adversarios y de los defensores e ilustradores de la poesía coinciden en gran parte. Los primeros la condenan al silencio; los segundos olvidan, recomiendan el silencio. Los primeros denuncian la poesía en nombre de sus imposturas; los segundos declaran que será lavada de sus imposturas. La labor de hoy es una labor de honestidad. Que nadie juzgue esta tarea por debajo de sí.

En París, donde sin duda otras inquietudes requirieron la vigilancia suscitada por la muerte y el porvenir de la poesía, esta tarea ingrata, sin brillo, sin gloria, es la más seria. El hombre reconciliado con su lenguaje será, al mismo tiempo, reconciliado con los demás; con las cosas, con el mundo, con Dios; reconciliado con su destino. Aunque la república, que puede sin perjuicio privarse de los magos o deshacerse de ellos, no podría sin riesgos despreñar a los poetas. Los poetas no son un lujo. Sobre todo no lo serán. No son animales extraños, egoístas, que asombran y perverten por sus extravagancias o sus locuras. No, son y serán los buenos y leales artesanos del lenguaje: sus buenos y leales guardianes; hoy, sus buenos y leales y preocupados doctores. Si los poetas no realizan esta operación salvadora del lenguaje, si las palabras, bajo su mano, son como caballos extenuados o locos bajo sus jinetes, los conserjes de Estado ya no tendrán posibilidad de redactar sus leyes.

La poesía francesa ha entrado en un período de retiro. Pero no es un retiro por límite de edad. Es preciso fundir de nuevo una lengua como en los siglos XI o XII. Y la aventura, reconquista, con sus cielos que van de la precosidad al classicismo, del classicismo al academismo, del academismo a la anarquía.

MICHEL BRASPART

París, junio de 1948.

Traducción de ISABEL GILBERT DE PEREDA.

Concedéme
Que aun me demore un día más
Junto a mi sombra.

Que estoy buscando aún mi solo nombre
Y me topé una cifra que no suma,
Un verbo duro que no y no conjuga.

Dejadme terminar con mi entretela
Bastarda ya; tan gris que nadie pudo ver;
Cosida, recosida, cortada, vuelta a unir.

Que digo un soliloquio
Ya desde antes y antes devuelto y reconenzado,
Y hay una aguja ciega buscándose el corazón.

Que vine entrecortado,
Y una espada inminente hay sobre mi cabeza.
La luna puede abatirla con un golpe de cejas.

A MI ESPALDA

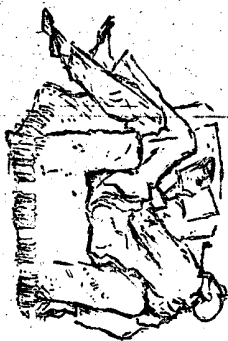
El que fui vuelve llorando, y no hay manera
De aplacar su pena sola.
El que fui viene llorando: es sólo un niño
Que no puede con la tarde.

Le diría que se vaya,
Que ya no tengo más aquellas láminas
Con paisajes, donde una luz de atardecer duraba;
Donde pasaba un ángel con un arco.
Mas no tengo valor para volverme.
El me toca en el hombro y se detiene
Albido; no comprende; y llora más.
Cómo atreplarme un vóstro ya para enfrentarme.
Y se queda. Y reñe. Y cala luego.
(La luz, final, vacila; sale la brisa; algo tiembla).
Cuando no es más que un niño desvalido
Y solo, que no puede con la tarde.

Montevideo, 1948.

JUAN CUNHA

30



LA OTOMANA

La señora Manli tuvo un escolofría. Sentada entre los enormes helechos, la luz del cielo aun no se había volado sobre el patio: aun prevalecía allí un vago temblor oscuro. Se movían con ligera oscilación las ramas más débiles de los helechos, las que mostraban el verde indeseo de la juventud; un susurro, de un diseño perfecto, se desprendía, también, del conglomerado de hojas del alto cedrón. Estiró un brazo y partió una ramita que aspiró con fruición, como a un reventido. Pensaba en Gilberto, uno de sus hijos. Se parecía al padre. Como él, sería amado por las mujeres. La canosa Manli de la ramita de cedrón tuvo un gesto amargo. La boca de la señora Manli era de por sí amargamente sensual, y en torno de sus ojos, verdes, había el mismo amargor inconfundible. La señora Manli amaba llevar siempre desmenuados los codos y el antebrazo, y en sus consumidos dedos el anillo del matrimonio, liso y rasado. ¡Oh, era grande. Siempre le preocupaba que se le engase en la rejilla del baño y se fuese lejos, de un modo ya insalvable. Y el aspecto de toda su persona era el de estar siempre dispuesta a algo, pronta a obrar, a rescatar lo que fuese necesario.

Allí, cerca de ella, su esposo dormía su caballeresco sueño: la puerta de su alcoba independiente daba, también, al espacioso patio purificado por las mil plantas, viejadas, minuciosamente cuidadas por el abandono íntimo en que, desde hacía años, vivía esa madre de familia cuyo corazón abierto en canal hubiese dejado atónitos a sus propios hijos. ¡Ellos eran tan jóvenes!

31

El su marido, era también joven. Sólo con cerrar un momento los ojos, ella podía diferenciar y apartar su respiración que se mezclaba a la de los hijos—cada uno en su dormitorio—con igual ritmo sossegado, y entrando cada uno de ellos, caballicos lion aporreados, en la misma pista de las últimas horas del sueño, las mejores, las de antes de despertarse, sobre terreno firme y bien apisonado, todos ellos igualmente desprocurados. Y la señora Manu aspiró el aire gozando, en la claridad del momento, la turba mezclanza de aquellos durmientes—padre e hijos confundidos en el sueño—defendidos por ella, la insignificante loba entrecena apostada entre las plantas y asiendo su ramita amarga.

Tubo, al extremo del segundo patio, un movimiento, como cuando en medio del campo nocturno se bajan huiles de un tron, en el cuarto de las sirvientas, y ella pensó que debía comprarles un nuevo despertador.

Habían abierto un grifo y se oía correr el agua sola, esa agua sin jabón, sin color, del ríspido, mojarase los pitafosos ojos las criadas que se levantaban muy temprano. Después a una de las dos se le cayó un zapato que procho como si fuese otra cosa con muchas volutas de marmol, una casa, que desde aquel mismo patio alzó el vuelo un erujente día de verano, y se fue por los balcones, "Estáñida", murmuró la vestal vieja y en seguida volvió el ojo: quería acertar quien de sus hijos, remanido en su profundo sueño por el insomnio alabomaza, acababa de darse vuelta en el lecho. "Ea él. Naturalmente—reflexionó moviendo la ramita en el estancio como rozando los labios de la perpetua herida de su jinetización—¿y ya no es tan joven como "ellos" y su rostro se animó ante la idea de que él pudiese desvelarse por completo y al no conseguir reanudar el sueño, pensase en levantarse y amaneecer por allí, por la verde caverna donde ella permanecía fiel alerta y con los armados codos desnudos, como una mujer millonaria—la trama transparente de su salto de canna ramonita, con finas hercuduras de una flora abisal, gris, verdicista, acortaba aquel pavor de su mazon—donde ella, semiochta entre hebechos y centicenas *lezos de amor* y las cabellenas sueltas de la diosma en flor, hacía de incommovible canchetera.

Años atrás esto había sucedido alguna vez. Los hijos eran niños. Alcejos de ellos estaban ausentes, internos en colores. Della dormía en su cunita como la ríspica en el dimiento de la que estaba mecándose (en aquel entonces había una mecutora de Viena agarrando, siempre, entre las pinhas) mientras por encima de su cabeza pasaban las primeras nubes de la mañana a las que ella en aquel entonces no miraba.

¿De qué hablaban? La señora Manu movió la cabeza. El nunca había hablado de nada. Su único deber era existir, cambiarse varonilmente al dar la vuelta a los ángulos de los muebles, al respaldo de las sillas. Ver pasar el tiempo y que el tiempo sintiese por él la misma admiración que un miembro de su familia. "Ahora ya tiene bastantes canas, como yo. Pero madre, ni los hijos, se las ve. Es extraño." Los hijos, sus hijos, los había hecho él? Hundió su acentado rostro en la blauguada maba de diosma. ¿Que vuno combate del que, siempre, él había salido indemne? Entre estas mismas maquetas él había sembrado imparable, mirando a las paredes trasdadas de la pesadez del verano o en el invierno, cuando, mientras trabajaba algo sus manos (ella no alcanzaba a saber qué) metidas en los bolsillos, él seguía el camino de las rajaduras en la pared del grifo o la ruta de la comida resquebrajando las tirajas.

Cierta vez había ido a esperar a que saliese, así de imperturbable y discreto, de otra casa, hacia el barrio sur, en una de esas calles apartadas que que aun hoy un ombl aplastado debajo del complotado.

Encontrándose sola a eso de las seis de la tarde sintió un impulso irresistible, algo como el presentimiento de que, esta vez, él se hallaba, algnst, expuesto a un verdadero peligro. Salíó, tomó un automóvil y cruzó ambiente la ciudad atardeciente. Era un cepusculto tranquilo, con mucho esp en los zagranes de las casas.

Al llegar, hizo que el coche se estacionase un poco más allá, pero bastante ostensiblemente frente a la casa. Y se dispuso a esperar. Había luz tras los visillos. A poco de estar, alguien los entreabrió cuidadosamente por uno de sus lados y miró. "Ya sabe que estoy aquí"—pensó—. "Se resquebró a hacerlo, pero tendrá que hacerlo."

El señor Manu era, después de todo, un encantador hombre torpe. Sin mujer, arrinconada en el fondo de un automóvil y con las piernas cruzadas, le esperaba como en una larga visita. Sin mujer que se imaginaba el interior de esa casa, sus atombrazas él se empapaban de todo y todo lo absorbía, hasta la sangre. Pero la sangre, esa ansionada, si quiere, sabe ser incesante y fluir, mientras atarpece alrededor de una innominada casa y en el interior de la casa hay una odonana tapizada en una tela con dibujos hipparcos; pero la señora Manu no podía imaginarse el rostro de la mujer recostada en la odonana.

Con la huera desahrochada y muy angustiada, una sombra también yacente como lo estaba la desconocida, ocultaba sus facciones, la hacía sólo

una forma pomposa elevando sus alibajos sobre la otomana, en tanto que él se paseaba por la habitación de al lado y que era la que correspondía a los visillos iluminados, tras las persianas horizontalmente cerradas. Desde allí él había atisado su providencial llegada, como ella, a la porter, le salvaría.

En la calle tranquilidad resonó el chirrido, como la articulación entre dos huesos un día muy seco, de un gozne horribundado y una de las persianas se entreabrió. La señora Mañi miró ansiosamente; avanzó en el hueco un perro, que fue a asomarse por su hueco predilecto a contemplar lo que sucedía en la calle. Y sucedía que en un zaguán de la acera de enfrente había un joven con orejas traslúcidas de fotografía, que vestía de pardo y estaba tratando de hipnotizar a unos chicos. Parecía un joven fino, con el sombrero hundido hasta las orejas, y sonreía vagamente. Su rostro se iluminó cuando logró convencer a uno de ellos a que se sometiese a la experimentación. Atribuido, el chico negó sus dos brazos a ambos lados del cuerpo y acertó, con la mirada perdida, mientras los otros chicos, muy impresionados, mantenían silencio. Dos veces tomós díj el pectico desocupado del traje pardo, en los puntirados colos de su presa, pero el chico se mantuvo fiso; luego él le fué por sorpresa los hombros y el niño, inconscientemente, cerró los ojos. Anochecía. Una sombra más penumbrosa se coló en el zaguán hervorriendo más la extraña y descrita asamblea. Ahora el niño se balanceaba hacia un lado y hacia el otro, conforme al deseo de él del sombrero hundido; oscilaba como un inepto tronco mutilado, y los demás chicos se sentían, fascinados, el sedoso vaivén, el intenso, y aún para ellos, insonorizado goce.

Sucedía, también, que en la carbonería, en la propia acera del perro, al fondo, en el negro vano de una puerta, se veían relucir los candilabros de un piano vertical.

Sucedía que había en esa calle, un poco antes de llegar a la otra esquina, una sucursal de las secretas del Cordon Bleu, y por la parte alta de la vidriera, la que no estaba esmerilada, se podía sorprender a las alumnas entrecerradas, con el entrecero franqueado a sus manifiestos. Una dama que se había arremanzado y enseñaba unos brazos muy limpios, repetía por última vez a sus discípulos las reglas de un plato. La operación era lenta, y minuciosa y en el fondo de una fuente se iba quedando un final trébol de huevo batido y pan rallado, una amarillenta sustancia fuera de toda realidad, sin fantasía posible.

La señora Mañi miró otra vez ansiosamente: una mano que había ase-

mado agarró al perro por el cuello (y ella había reconocido a la misma red de tendones calinosos y como empastados con pasta rosa de dentífico que, en un tiempo, pasaba por delante de sus adormilados ojos, buscando la luz de la luz del velador que patrocinaba el anhelo y pasajero hecho conyugal). El perro se resistió, pero la mano tiró de él hacia adentro. "Eso va mal. Se siente peor y lo quiere tener a su lado" pensó rebalsando su desprecio. Y sin poderse ya dominar, bajó del taxi y dijo al chófer que la esperase.

Comenzó a pasearse por la acera. Alargaba su ir y venir. Miraba al interior de los comercios y sostenía fijamente las miradas de los que, sorprendidos, la miraban a ella. El portero de la única casa de pisos que había y que la estaba observando desde adentro salió al portal y se quedó mirándola.

Transcurrió una hora (fueron exactamente treinta y cinco minutos de irrisorio comportamiento) atroz en la que ella pasaba y repasaba aquel trecho de calle.

Se veía reflejada en los escaparates y en el cristal apazado de alguna de las puertas por delante de las que iba y venía; se veía desdibujada, pero al mismo tiempo más lo que ella era como mujer lo cual adensaba su amargura y la hacía apretarse para hacer desaparecer su impronta, como si en el fondo de alguno de esos zaguanes vacíos, aletargados, imperase una medida de tiempo diferente al tiempo que en la calle vigilaba su ensañado paso. Llevaba los guantes hipocritamente estirados pero no obstante eso, se manrecaban en ellos los nudillos de los dedos negros y amarillentos. Por aquí entonces frisaba en los cuarenta años, pero cuando quería pensar en su juventud —mucho antes de cuando a los veintiocho se había enamorado, nada más verla, de Augusto Mañi (sabía ya al encontrarse a su primer encuentro con él que él que tampoco la conocía, había aceptado casarse con ella) — no hallaba ninguna imagen, ninguna resplandeciente, como tampoco ahora, que al dirigir su mirada a otro de los zaguanes había surtido en él una muchachita que, indolente, avanzó hacia la calle y ella, lanzándole una mirada a hurtadillas se preguntó si alguna vez ella (fantasía de casada tardía) había sido también una muchacha. La señora Mañi se detuvo frente al Cordon Bleu. Absorta, contempló cómo la mezcla de pan rallado y huevo colgaba, ya por trazo de momificarse, del tenedor que, haciendo un molinete, la hizo espar sobre el plato de borde desgastado por la enseñanza diaria, monótona y devincente. La profesora de pechos duros como morteros de mármol, asombrosamente bien peinada, daba fin a la lección. La señora Mañi continuó su

meditabundo paso. Aquella noche había un círculo de humareda, de recordada bien, en torno a los focos de la Avenida, después del encuentro llevado a la perfección en el hall del antiguo y ya desaparecido Hotel Maricel, al fondo y con aquellas butacas al lado que tenía diseminadas por el jardín de invierno florecido de hilos de un falso color camelia, mientras en los techos se veían las camelias de verdad.

Había ido con su padre y un pariente de gran porte que iba de chaleco de pique de seda blanco, y que estaba encargado de presentarle a Augusto Manu, quien comía esa noche en el Hotel. En el momento en que él se dirigía al jardín de invierno donde tomaría el café, ellos que se encontraban cerca del Hotel, debían abandonar el lugar, y bajo el control de la gran avía, ella engratada y con pimpollos y galones de canchillo y perlas, su padre intranquilo, nervioso, quitando una imaginaria ceja a su cigarrillo, el pariente de vientre ovalado y con ojos muy tiernos, el todo un poco ríspido, inevitablemente forzado, como si cada uno de ellos dijese por medio de un resaca que le hacía aconchar con afectados sollozos, viéndose alternativamente la mejilla rasurada de uno, el botón perla con que se cerraba el pantalón de otro, la mirada dulce del intermediano, y de pronto, la detención, la tierra, para que el pariente de los ojos dulces, sorprendido, saltase a Augusto Manu (entendiéndose ella de súbito amor: "Porque una mujer decente no se rebufoa nunca. Sabe quien ha de ser su marido para toda la eternidad") (y también fue debido porque al mismo tiempo, en ese preciso momento se divulgó una inesperada y aterradora noticia que puso en movimiento a toda el Hotel, entraron y salían las gentes con desparovado semblante y se detenían a inquirir noticias; y cada vez se aceleraba el movimiento de todos empujados por un sordo viento que venía de debajo de las alambres o por entre las palmeras que al mismo tiempo, con su verde marneismo impedían que tropesasen entre sí los habitantes extraviados del Hotel) en tanto que el artilugio que debía la acción de aquel encuentro prosigiera perfecto, medido, controlado, imperturbable, sin que nadie creyese ni desviase la imaginaria que en tal feliz momento les renita como personas, con un tinte, ahora, de realidad, en las mejillas, cuando de repente, como una articulación que se rebota y obra por su cuenta en aquella imitación, coherencia de mureos, sucedió que el pariente, distraído, o acaso tratando de liberarse de una última nerviosidad, se volvió a uno de los camareros que en aquel momento volaba con su bandeja y le interrogó: "¿Sabe usted algo?"

"¿Señor —contestó el mozo sin detenerse— han atentado contra el Presidente. La bomba explotó al alzarse el telón"— y aquella hermosa cortina de terciopelo carmesí, donde una pradera de flores blancas boticillanas mostraba sus andares a otra de áncoras laureles impetiales; y que había sido la señal convocada para que debajo de una butaca de la inmensa plaza invase la Manite sus ayes y rubes salpicando hasta la madera de los primeros volúmenes en el foso de la orquesta —"A Dios gracias ni el Presidente ni ninguno de su entitiva está herido"— sucedió que aquella lejama cortina del teatro de la Opera se descorrió también en su corazón que estaba en repentino e inevitable amor. "Sí, una mujer decente no se equivoca nunca" pensó una vez más, recordando la señora Manu.

De pronto, en la calle hubo como un sordo rumorero, un arrastrar de zapatos sobre pedruzcos musculosos. Ella se detuvo con el pulso palpitante y miró: una mujer había aparecido en la puerta. "Al fin —dijo— se ha decidido a llamarme. Pero yo no debo perder la cabeza". La mujer que había cruzado la calle, pasó por delante de ella sin notar su presencia. Era una mujer que parecía emerger de una garganta herida y terriblemente gastada, una de esas costuras de piel morcha que cuando pedalean en su máquina siempre parece que detrás de ellas, en el fondo de la habitación honesta, lustrada y con pocos muebles, se está cometiendo un acto de amor. Es la que los encubre —pensó— pero ella también está asustada. Tentaban que llamarme. "La desconocida había entrado en una casa de artículos de electricidad a hablar por teléfono". "Ah, no tiene teléfono", observó y fue como un aguijón más el descubrir aquel retratamiento, cómo se podía visitar a la mujer de la otomana siempre que se le había prometido ir, puesto que al no contar con el teléfono para desbaratar o posponer la cita, ella permitía, en su casa, aguardando, cuidando, acariciando, con un codo hundido en los almohadones, esa hora comprometida de antemano.

La desconocida terminó su comunicación telefónica y salió a la calle, pero en vez de retornar a la casa se alejó con paso rápido, porfirándose bien pronto en la oscura distancia. La señora se quedó alelada. "Dios mío, le dejé solo. Temen complacerse y huyen". Se sintió mal. El dolor, cansado, había abandonado el cuello y estaba fundiéndose en cigarrillo, apoyado en uno de los alambres. Al verla Manu arrojó el cigarrillo y se dirigió hacia ella. La señora Manu le tranquilizó. No tenía nada, pero aún debían aguardar un poco más y le propuso que fuese a tomarse algo al café de la esquina: su amado luminoso sembraba de intermitentes párpados rotos un trozo

la scena. El hombre, cada vez más descontento, aceptó el ofrecimiento de la rara señora. Cuando regresó ella ya estaba dentro del coche:

—No, no, esperemos un poco más— dijo.

Agotada, se había metido en el coche donde, de repente, había sentido ese olor crudo que desaprendía su propio cuerpo ciertos días (en esos días era cuando ella no podía vencer la idea de salir en su busca y salir, después, vuelta, y le esperaba interminablemente y en vano).

Poco a poco cesaban los ruidos de la calle. Tras el balcón, los visillos se habían desvanecido. La casa parecía como desahogada y como si por su red de desagües se hubiesen ido, con las corolas de su tapizado a flor de agua negra, la otomana búlgara, la mujer y el perrito. El olor de la señora Manli había recrudecido, la empapaba de sí misma, y ahora se había agotado de ella una fuerte jaqueca. La señora Manli dijo al chófer que la llevase de vuelta a su casa. Regresaba, una vez más, derrotada. Volvería por esas calles en las que la claridad del foco del alumbrado, suspendido en el centro de la calle, en el punto donde se une el ramaje de las dos aceras, irradiaba un círculo de luz imperivista, una atmósfera que tiraba sin expandirse dejando a los árboles que permanezcan en su dulce sombra.

Cuando llegó no estaba el señor Manli. El vino un rato después, desprecocupado, enseñando el reloj pulsera en su rosada muñeca y rondando a las sillas del comedor como a anticuadas mujeres con trajes de satén color caoba.

Buenos Aires, diciembre de 1948.

LUISA SOPOTICH



BÉLA BARTÓK

Como señala Copland, le ha faltado a Béla Bartók, el gran compositor húngaro, escribir una o dos partituras trascendentales, en las que hubiese sintetizado y condensado sus mejores cualidades, como *Consecración de la Primavera* y *Bodas*, de Strawinsky, *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, o el *Concerto*, de Falla, para alcanzar una popularidad en relación con sus méritos intrínsecos, que sin duda son muy grandes. Desde los tiempos de Claude Debussy, pocos han sido, en efecto, los creadores de su fuerza y de su originalidad; pero, por un lado su evidente mala suerte, y por otro cierta tendencia a repetirse y dispersarse en multitud de composiciones menores, en lugar de concentrar sus esfuerzos en algunas obras fundamentales, han contribuido a que todavía su obra no goce de una difusión más amplia. No obstante es muy respetado y admirado en los centros musicales, donde se le considera justamente, por la originalidad y nobleza de su mensaje, como uno de los principales compositores de la primera mitad de nuestro siglo, uno de los dirigentes del movimiento anti-romántico y más grandes renovadores del concepto estético de la música actual, habiendo alcanzado su arte, a través de una evolución en busca de su más adecuada realización expresiva, un grado de depuración que sólo tiene un equivalente, en nuestros días, en Falla y Strawinsky. Su ejemplo se ha dejado sentir con fuerza, sobre todo en Hungría, donde ha repercutido de una manera honda en los jóvenes compositores de su patria, permitiendo liberar a la joven escuela musical húngara de

lastre germano que se hacía sentir en una forma abrumadora desde mucho tiempo atrás; pero también sus principios, tan fecundos en posibilidades, han sido adoptados en mayor o menor grado por músicos de otros países.

El rasgo distintivo del arte de Bartók, y por ende de su personalidad, reside en el contraste y conflicto que se establece entre el elemento étnico, ancestral, y el refinamiento y sutileza de su moderna técnica, que presenta un aspecto más universalista. Raras veces alcanza el equilibrio entre ambos principios, (cuando logra adaptar los problemas de la forma a su fuerte temperamento); y en sus obras vemos prevalecer alternativamente su esencia verbal, melódica, casi se podría decir melancólica, o la tendencia más abstracta y objetiva, fruto de su meditación constante. Sin poder fijar normas generales, es posible discernir ante todo la primera peculiaridad en sus obras corales, de carácter, danzas o canciones, mientras la segunda predomina en las grandes arquitecturas, aunque no siempre se pueden mencionar por un lado la austereidad, la sobriedad de procedimientos y el desdén por toda elusión sentimental exterior; artista netamente objetivo, a ejemplo de los clásicos, no se reflejan en la obra sus dificultades y conflictos personales de toda índole. Por otra parte posee un dinamismo y una energía tan particulares, que pueden llegar hasta el paroxismo y también matices de una delicadeza infinita, en los que sabe lograr sonoridades misteriosas e íntimas, pero cargadas de fuerte tensión. Provisio de una poderosa inteligencia, Bartók mostró siempre, en lo que se diferencia de otros creadores, una gran curiosidad e interés por la música de sus contemporáneos, encontrándose su mente abierta a todas las sugerencias que de ella pudieran desprenderse.

Hacia 1905 Bartók inició, prosiguiendo las investigaciones realizadas por Béla Vikar, el redescubrimiento y estudio sistemático del verdadero folklore húngaro, no sólo en la Hungría propiamente dicha, sino en los países limítrofes (Transilvania, Eslovaquia, Valaquia, etc.) cuyas manifestaciones musicales populares tenían tanta relación con las de aquella nación. Para ello Bartók viajó incesantemente durante muchos años, en unión durante un tiempo de otro joven compositor, Zoltan Kodaly, recogiendo numerosas melodías y motivos de canciones y danzas, reflejo auténtico del alma popular, que constituyen un verdadero tesoro musical, por la originalidad de sus acentos y sus giros melódicos, tesoro que todavía no había sido explotado. La tarea de coleccionar, transcribir y clasificar todo este inmenso material, le ha tomado 40 años de ingente labor, y le ha permitido publicar importantes estudios sobre el tema, quedando por desgracia inconclusos.

Uno de los primeros y más trascendentales resultados de esa labor fue descubrir que Liszt (con sus *Rhapsodias Húngaras*) y Brahms (en sus *Danzas Húngaras*) habían tomado erróneamente por genuinos temas húngaros a los que eran sólo giros húngaros, cuyo carácter pintoresco, más exterior y sensual, contrasta fuertemente con el de aquellos; esta conclusión ha sido objetada sin embargo por Emil Haraszti, quien sostiene que Bartók, probablemente sólo por descubrir las manifestaciones musicales de los campesinos, quienes consideraba como le melódica y el núcleo propiamente dicho de la música húngara, olvida la realidad histórica y la crítica estilística.

La música campesina húngara se caracteriza, a diferencia de la tan difundida música gitana, por su austeridad, fuerza primitiva y energía latente. Presenta desde el punto de vista técnico aspectos novedosos, que le asignan una fisonomía propia: giros modales y pentatónicos, ritmos asimétricos, melodías viriles, de un tono sombrío. Estas características le confieren una vitalidad y una individualidad extremas, que necesariamente debían impresionar la sensibilidad y la imaginación de un artista como Bartók. Así Kodaly ha podido afirmar que "La vieja canción húngara, nacida del sistema pentatónico, ofrece la más profunda antítesis con la melodía predominantemente armónicamente, y con el cromatismo agotado. En lugar de las fórmulas típicas y envejecidas, esa música popular ofrece contornos melódicos más frescos y vigorosos, ritmos de una elocuencia más libre y expresiva; y, en otra oportunidad, "De esos viejos aires se desprende una originalidad potente, que no dejó de ejercer una influencia feliz sobre la música húngara actual, sobre la de Bartók en primer término".

El adecuado tratamiento de ese material folklórico cobraba a Bartók frente a problemas técnicos diferentes de los usuales. Y la realización de los mismos ha sido para su obra de considerables resultados, contribuyendo a asignarle una fisonomía, característica. Con excepción de algunas piezas infantiles, nunca ha recurrido al empleo literal del folklórico, pero su esencia está prácticamente en la base de toda página de este compositor — atribuyéndose por las peculiaridades de un perfil melódico, de un esquema rítmico, de una resolución armónica o de una relación modal. Como en otra ocasión hemos señalado: "La audacia y originalidad de sus procedimientos técnicos deriva en gran parte de un estudio profundo e inteligente del verdadero folklore húngaro, y de la aplicación y desarrollo de las posibilidades que en él se hallaban en potencia. Claro que no se ha limitado al empleo de ritmos o giros melódicos populares (al aspecto exterior, pintoresco y superficial) sino que ha ahondado en la extrínseca de su raza, se ha identificado con su espíritu".

Bartók se ha expresado con agudeza sobre este mismo punto, en los términos siguientes: "El uso apropiado del material folklórico, la base para la música nacional, no está limitado a la introducción esporádica o imitación de viejas melodías, o al uso temático arbitrario de ellas en obras de tendencias extranjeras o internacionales. Es bastante tarea el absorber los métodos de expresión musical escondidos en ellos, así como el assimilar las más sutiles posibilidades de cualquier idioma. Es necesario para el músico gobernar su lenguaje musical tan completamente como si fuese la expresión natural de sus ideas musicales". Verdades profundas, tan ignoradas por muchos compositores de tendencias folklóricas... Por otra parte, su sistema de investigación se ha hecho clásico, por el método y precisión de su labor, y sirve de modelo para cualquier trabajo posterior de análogo carácter.

El dominio de la materia sonora es completo y a partir aproximadamente de la mitad de su carrera, la perfección de su escritura es impecable, a pesar de que se desenvuelve en un ámbito muy personal, que prácticamente no le permite aprovechar experiencias ajenas. Las dos características principales de la música de Bartók son en este aspecto la libertad y la lógica. En libertad absoluta en el empleo de los procedimientos técnicos, que emplea una variedad casi infinita, pero dentro siempre de la lógica más estricta y desconcertante. Así da la impresión de que utiliza con la misma facilidad y naturalidad las consecuencias derivadas de las nuevas teorías y orientaciones más avanzadas como ocasionalmente las sugerencias despendidas de los procedimientos más clásicos y "desarrollados", pero sin dejarse dominar nunca por ellos, y puestos siempre al servicio de sus intenciones, sin que su poderosa individualidad sufra lo más mínimo.

La escritura de Bartók presenta una concisión y sobriedad distintivas; desprovista de elementos de relleno, adquire, por su gran economía de medios, un tono algo duro y lacónico, exento de sentimentalidad. Aborda, con perfecta eficacia, diversos géneros musicales. Típica es su manera de tratar el piano, por la cualidad percusiva que predomina en las obras escritas para ese instrumento, y también muy personal su manera de encarar la polifonía en la música de cámara, superando en ambos aspectos a sus realizaciones orquestales. Se le puede reprochar, en cambio, un defecto: su tendencia a la repetición de algunos recursos, que tienden casi a convertirse en fórmulas así como la insistencia en mantenerse en determinados ambientes o intenciones. Bartók sobresale, al igual que Stravinsky, en su tratamiento del elemento rítmico, realmente magnífico, con el que obtiene efectos imprevistos y recursos de valor constructivo. La intensa rítmica bartókiana se apoya por

un lado en la asimetría, que le permite, por el desplazamiento de los acentos y los puntos de apoyo—complejando el ostinato de sus figuras, aun en los metros regulares—alcanzar un alto grado de tensión y un dinamismo peculiar; característicos son desde luego los llamados "rítmos búlgaros" de su serie *Mikrokosmos*, y el soberano "alla bulgarese" de su quinto concierto de cuerdas, donde emplea el compás $\frac{8}{8}$ y, en el trío, $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$. Recurre también

a la polirritmia oponiendo a un metro constante otro que varía sistemáticamente. La melodía es también muy libre y posee un elevado valor plástico de representación, y una autonomía definida; generalmente diatónica y de naturaleza modal, progresa no obstinadamente recurriendo a giros en los que abundan las alteraciones y cromatismos. Es también muy precisa en sus contornos, pero llena de fantasía y cambiantes acentos.

El concepto de la tonalidad en Bartók es muy amplio, y difícil de captar desde un principio, dando a veces la impresión de vaguedad, pero en el fondo es de gran solidez. Su tratamiento del complejo armónico y contrapuntístico es también particular. Los acordes, que con frecuencia presentan intervalos que los hacen ruidos y fuertemente disonantes, sirven más bien de apoyo al discurso melódico y en ocasiones no guardan una íntima relación con éste. Constant Lambert señala el peligro de esa divergencia, que se acentúa en determinadas obras (La *Sonata* para piano, entre otras). La repetición insistente de algunas figuras armónicas, integradas por los mismos elementos, juega un papel funcional. Las funciones tonales aparecen muy atenuadas, cuando no son eliminadas totalmente en estos conglomerados armónicos, que tienen más bien valor percusivo. La escritura polifónica, difusa en sus posteriores páginas y conducida de manera magistral, participa también de estas cualidades. El sentido de la forma es muy notable en el compositor húngaro, y su distribución del material muy equilibrada, tratando de canalizar en moldes sólidos el violento impulso y energía que irradian sus elementos rítmico-melódicos. Se observa una preponderancia de las pequeñas formas (series de danzas y canciones) tratadas dentro de un cierto rigor clásico, sobre las grandes arquitecturas, aunque en el último período se invierte la proporción y menudean las estructuras basadas en el esquema sonata, más o menos alterado.

Relativamente tarde en la evolución que ha sufrido el arte de Bartók, habiendo experimentado éste en el curso de su carrera algunas influencias,

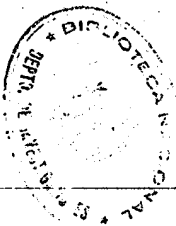
aparentemente contradictorias, pero que en el fondo no han afectado de una manera fundamental sus características primordiales.

El período de formación, bastante difícil de clasificar con exactitud, consta de varias fases que se suceden con rapidez, permitiéndole moldear paulatinamente su individualidad. Las primeras páginas, escritas a fines del siglo pasado y comienzos del presente, son poco importantes y revelan, —fruto de sus estudios académicos—, el influjo de Brahms, que tanto prestigio gozaba entonces en los ambientes profesionales. Una audición del poema sinfónico *Así hablaba Zaratustra*, despertó, junto con un nuevo reconocimiento de su imaginación creadora, que había quedado un tanto atenuada, como consecuencia de su labor como pianista y profesor, y de sus dificultades económicas, un gran entusiasmo por los principios de Richard Strauss, cuyas directivas trató de seguir durante un tiempo. Por otra parte un nacionalismo musical mal comprendido, derivado también del momento, le hizo aceptar algunos aspectos de la estética hezriana y de la tendencia colorista pseudo-folclórica que imperaba entonces. (Consecuencia de esta posición espiritual con la sinfonía *Kossuth* (1903), que presenta ingenuas alusiones de carácter político; la *hapsodia* para piano y orquesta; la *Bartseca* y la *Suite* n.º 1 (1905), en las que se observan ya, junto a una falta de economía en el empleo del material temático, una exuberancia y frecuencia en los giros y procedimientos, y una fuerza vital característica.

Pero pronto comprendió que su música no debía ser encerrada en límites tan estrechos, y que el material folclórico en que se inspiraba no ofrecía garantías de autenticidad. Las exploraciones ulteriores de Bartók le confirmaron la exactitud de sus sospechas (así se dio cuenta de que erróneamente había tomado motivos eslovacos por magyares...) influyendo al mismo tiempo la ardiente música campesina recién examinada —como ya hemos señalado— en el desarrollo futuro de su producción. La transición hacia una nueva etapa se observa ya en dos obras sinfónicas: la *Suite* n.º 2 y *Deux portraits*, así como en la publicación de 20 cantos húngaros (en colaboración con Kodály), pero es en la serie pianística *14 Bagatelas* (1908) donde esta es manifiesta con claridad, reflejándose en la mayor audacia y novedad de los procedimientos armónicos y su alejamiento de las fórmulas germinales estereotipadas; así creadas así poco a poco un lenguaje nuevo, diminuto y disonante, más contrapuntístico, que despertó mucha oposición, siendo recibidas las obras de Bartók con vivas protestas durante bastante tiempo. En esta etapa abundan las piezas infantiles y adaptaciones folclóricas; una de ellas, *Act mondjak, nem adnak...*, perteneciente a las 10 piezas fáciles, que pare-

ce anticipar el elemento generador de la *Sonata* para piano, escrita entre los 20 años después, es en su brevedad una de las más felices y emotivas páginas del compositor, y ejemplo al mismo tiempo de la manera personal con que trata el material vernáculo. Las obras más importantes son el *Concierto* n.º 1, y la ópera *El Castillo de Barba Azul*. El *Concierto* V.º I (1908), es una composición sincera, dotada de un fuerte impulso y gran unidad de estilo, aunque lograda ésta a expensas quizá de su variedad temática, que es escasa, aunque la riqueza melódica sea grande: la escritura es de una polifonía sistemática y hábil. *El castillo de Barba Azul*, inspirada en Maeterlinck, como la ópera de Dukas, es probablemente donde más perceptible se hace el acercamiento al arte de Debussy, que tanto le ayudó a Bartók a liberarse de sus últimos valores; pero al mismo tiempo, el impresionismo armonico aparece subyugado al espíritu del artista, y los elementos de color, que podrían tornarse armas peligrosas en manos poco experimentadas, descomponen un papel activo, funcional, al margen de la sensación musical en sí: la declamación basada en los principios de Pelléas, el *Misericordie*, ofrece sin embargo acentos bien húngaros, por la adecuada adaptación de su idioma. En cambio no es una experiencia muy satisfactoria desde el punto de vista teatral, por su escasa acción y vaguedad, habiendo sido calificada de "rama acompañada por una sinfonía", y esto explica su poco éxito, a pesar del mérito de su comentario sonoro, de una atmósfera armónica y orgánica muy refinada y sugestiva.

Del mismo año es el *Allegro Barbaro*, una de las últimas pianísticas más impresionantes de las últimas décadas, y que tanto prestigio dio a su autor. Construida a base de acordes de sonoridad franca y dura, fuertemente percutidos, adquiere mediante su ritmo vigoroso y primario un empuje y una energía avasalladores, tan opuestos a las existencias de los debussyistas. Aporte de este carácter salvaje, muestra bajo el punto de vista técnico, uno de los procedimientos de desarrollo característicos en Bartók, que prosigue por disposición de células, netamente individualizadas. Esta obra inicia una nueva manera, que muestra ya a Bartók bien orientado y poseedor de una técnica sólida y flexible al mismo tiempo. El signo del gran maestro francés se conserva todavía en algunas obras posteriores al *Allegro Barbaro*, pero sus procedimientos han sido adaptados convenientemente a las necesidades del estilo húngaro. Signó el ballet-pantomima *El príncipe de madra* (1914-1916), que es una de sus partituras más arrojadas, impresionando por su elasticidad rítmica y sentido descriptivo, en el que desempeña una parte importante el acento grotesco, muy bien encarnado; consta de 7anzas unidas entre sí por interludios, que facilitan la acción dramática. Páginas como el



hermoso preludio o la pintoresca danza del muñeco, de una contextura "necenta", figuran desde luego entre las páginas plenamente horradas del compositor. Bartók alzó la composición de *El principio de madera* con la del *Tratado n.º 2* (1915-1917): de muy diverso espíritu, y que posee un lenguaje mucho más concentrado y de una fuerte intensidad de expresión; por momentos parece escapar al género de cámara por la amplitud y proyección de su discurso sonoro. El estallido de la primera guerra mundial puso término a sus excursiones folklóricas, y pronto se encontró aislado de todo contacto con el mundo musical del exterior. Las obras de este período (may abundantes en páginas de sabor popular sobre todo adaptaciones del cancionero rumano), admirablemente realizadas algunas de ellas, como la *Sonatina para piano* (1913) son de un carácter personal y una gran maestría técnica. El estreno de *El principio de madera*, que constituyó un gran éxito, le granjeó notable popularidad, sobre todo en los círculos profesionales, y desde entonces Bartók ha sido considerado como el compositor más importante de su patria. Pero los tiempos no eran favorables para la creación artística; la derrota de los imperios centrales, los disturbios de post-guerra (1919-1920) y la implantación del comunismo en su país, no constituyeron desde luego un clima ideal para esta clase de manifestaciones del espíritu. Quizá ha influido esta situación de una manera poderosa en el famoso de Bartók y contribuido a la creación de una obra tan particular como la nortomina *El mandadorin maravilloso* (1919): esta obra cierra el período, y constituye una culminación, bajo varios aspectos, del arte de su autor; pero ha inspirado contra su difusión, a pesar del interés de su música, la serbia y horribilante anécdota que le sirve de base. Es lamentable porque ella ha inspirado al compositor una partitura de clara tendencia expresionista, dotada de una fuerza de sugestión extraordinaria, alocamente por momentos, y una realización orquestal sumosa, rebusante de ritmos convulsivos e imprevistos, como Bartók no ha vuelto a crear. Las insistentes y hárguicas frases del clarinete, que simbolizan las escenas de seccion de la balarina, y el patetismo sonoro que subraya la persecución del mandadorin, en verdad angustiosos, han sido pintados de mano maestra.

En orientación expresionista debía acentuarse todavía con las obras que inauguraron la tercera manera: las 2 sonatas para piano y violín (1921 y 1922), denominadas por Coblet "Fonatezas de sonido"; pero su música, a pesar de que por la densa disposición armónica e imprecisión tonal, guardan puntos de contacto con el lenguaje de Schoenberg, difieren en absoluto por su espíritu y el impulso férreo que anima sus áspersos ritmos, lejano de

todo nebulosidad. El color folklórico empalidece mucho cuando no desaparece del todo. Pero pronto se observa una vigorosa reacción con la *Sinfonía de danzas* (1923) escrita para relajar el cincentenario de la unión entre Hungría y Pest, y que se puede considerar como la primera obra de plena madurez e independencia absoluta de elementos extrínsecos, torrándose su lenguaje más sencillo y menos atormentado. Está integrada por un conjunto de danzas unidas por un "ritornello", suave cantilena de tipo canchero (canto) su habitual fuerza adopta en esta oportunidad un tono más festivo y no tan violento, presentándose algunos elementos impresionistas (en la armonía y la instrumentación) pero empleados como recursos útiles para la realización del conjunto, y no como efectos particulares en sí; la tercera danza es un ejemplo notable de tratamiento de un motivo pentatónico, que no deja de ofrecer ciertas entresacas afinadas con el Borodin de *El principio de la primavera* (maduros a los polovitsianos), lo que tanza tal vez una explicación de orden racial. La *Sonata para piano* (1926) es igualmente una página de grandes méritos, a pesar de la opinión de Lambert, y cuya escritura ofrece una gran novedad de factura por la fantasía de procedimientos dentro casi siempre del habitual estilo nerativo; logra así efectos de una gran potencia y extrema belleza. Comprende tres movimientos: uno lento enmendado por dos moridos; en sus últimos tiempos parece evocar algunas características melódicas del espíritu de su pueblo; su acento doloroso y sombrio, y al respecto alegre y tumultuoso, casi salvaje, de sus frontales danzas populares retroceder más allá en el tiempo, a un pasado lejano y glorioso, siendo enmendado por un final en el que consiste una atmósfera casi hipnótica.

En algunas composiciones formales, como los dos primeros conciertos para piano y orquesta se observan analogías con el neoclasicismo stravinskiano; posiblemente se trate de un caso de coincidencia, por el que casi toda una renovación musical aspira, en un determinado momento, a un ideal de reacción contra los excesos del post-romantismo, manifestado principalmente por el dionismo de la escritura y la polifonía lineal. De la misma época son los cuartetos de cuerdas nos. 3 y 4. El tercero (1927) presenta gárguicas, tiene una cierta predominio de la objetividad sobre el impulso espontáneo; tiene una disposición arquitectónica peculiar. *Primera parte mandadorin*, bastante breve, mas de profunda tensión; *Segunda parte (cáliz)*, de más o menos dimensiones; *Recapitulazione della prima parte*, y *Coda*, obscuras, además mucha variedad de recursos instrumentales y extrema independencia de las líneas melódicas. El cuarto (1928) presenta todavía un color más acentuado, por el empleo de recursos poco usuales en los instrumentos de

arrió; de esta manera el 2.º tiempo es un *Prestissimo con sordino*, y el 4.º un *Allargetto pizzicato*, pero abundan también los *sub ponticello, glissando, col legno* y otras maneras excepcionales de ataque; además sus movimientos —que son cinco— proceden por oposición tímbrica, aunque la unidad motivica sea bastante obvia; marca por último un cierto retorno a una filiación romántica, por la exaltación de su lenguaje, en el que no desdénan los giros cromáticos. A un cuadro más aparentemente nacionalista corresponden las *Rapsodias* (1928), la primera de las cuales está basada en el contraste que se forma entre los ritmos *lassé y frás*. En 1930 Bartók compuso una importante obra coral, la *Canzóna profana*, concertario musical de una antigua habla rumania, que se distingue por su primitivismo y sentido mágico, reduciendo el compositor, con audaz tacto, todo efecto pictórico fácil y recurriendo a un lenguaje de extrema sobriedad de medios, que transcurra dentro de un tono general de una impassibilidad parterral. Refiriéndose a ciertos aspectos de su producción correspondientes a este período, Bartók ha expresado: "En arte sólo hay progresiones lentas o rápidas. Es esencialmente evolución, no revolución. Me he desarrollado de una manera consciente en una dirección, excepto quizá en 1926, cuando mi obra se hizo más contrapuntística y también más simple en conjunto. Una gran tensión en la tonalidad es también característica de ese tiempo. Antes de eso, entre 1918 y 1924 mi obra fue más radical y más homogénea. Con la madurez, creo, llega el deseo de economizar, de ser más simple. Madurez es el período en el que uno encuentra la justa medida, el curso medio que expresa mejor su propia personalidad".

Después de varias páginas menores, algunas de ellas de corte venenoso, Bartók anuncia su etapa definitiva, más clara y luminosa, en la que su indudable temperamento será más controlado y tamizado, con su *Concierto n.º 5* (1934), que revela plenamente el vigor y firmeza de su personalidad, cada vez más noble y elevada. Sus últimas obras, de un individualísimo marcado, pertenecen todas al dominio de la música pura; si por un lado alcanzan una mayor severidad de expresión por otro ofrecen un perfecto dominio técnico, manifestado por el impecable ordenamiento de los elementos constitutivos, que se hacen más diáfanos y claramente individualizados. Todo es más simple, más lógico, llevado a cabo con mayor economía, y al mismo tiempo se acentúa su tendencia a fijar netamente las bases tonales en que se apoye la obra. De esta manera Bartók ha podido afirmar: "Todavía evolucionaba musicalmente, más tiendo a expresarme de una manera musical, ascética. Más bueco alcanzaba de lo material, de lo sensual".

Algunos críticos han considerado, quizá con justicia, a la *Música para cámara, celta y y percusión* (1936) como la obra maestra de Bartók; por lo menos es una de las que reúne de una manera más esmerada las mejores cualidades que distinguen a su producción: armoniosa libertad de forma, originalidad melódica e instrumental e insuperable fantasía rítmica; en su severo y abstracto lenguaje, tan ajeno a toda concesión, consigue llegar sin embargo a una emoción profunda por la sola fuerza de su bello lirismo y la convicción con que persigue sus altos ideales. Ha sido dividida en 4 tiempos, el primero de los cuales, de misterioso ambiente, presenta una posición muy particular: es una especie de fuga, en la que el tema, en sus diversas exposiciones, se va abriendo como un abanico. La ausencia de instrumentos de viento confiere a la partitura un tinte especial, habiendo los grados Bartók efectos originalísimos por la acertada distribución de los pedos sonoros. Otra composición también muy arrojante es la serie de más de 150 piezas para piano, titulada *Mikrokosmos* (1926-1937), realizada tal vez con un fin didáctico, pero que se ha convertido en una obra de alto valor artístico: en ella el autor se plantea, no sólo múltiples problemas de mecanismo, sino otros tantos relativos a la sonoridad, el tratamiento de la disonancia, la polirritmia, el contrapunto lineal, etc., todo ello con una gran facultad de inventiva y sentido de la proporción. "Juega un papel semejante a las obras de dimensión mínima de Stravinsky, en las cuales los procedimientos aparecen restringidos, en el máximo de ingenio". Ese año compuso además la *Musica para dos pianos y percusión* (posteriormente conocida en *Concierto*, por la adición del complejo orquestal); es una página de estilo muy personal; el lenguaje áspero y dinámico, abunda en ritmos incisivos y sonoridades inclutas, habiendo salvado el compositor de un modo magistral el difícil problema técnico que se le planteaba, al amalgamar armoniosamente timbres tan diferentes y de esencia tan aparentemente inversa, como los del piano y de los instrumentos de percusión, tratados estos últimos con gran destreza; su mejor momento se encuentra en el segundo tiempo, *Lento ma non troppo*, de un clima levemente oriental y rico en detalles y matices de un sugestivo exotismo.

Muy características también de su último estilo es (*Concierto*) para piano, clarinete y violín, en la que, haciendo verdaderos alardes de dominio de los medios, opone con éxito las posibilidades técnicas y expresivas de los mencionados instrumentos, que son tratados como verdaderos materiales de laboratorio, para rendir el máximo de elasticidad constructiva en las disposiciones en el empleo de matices y densidades, tensiones y ritmos admirables y de gran sutileza; además cada instrumento posee un material

esta perspectiva que se desentrelaza en forma antinómica, pero autoritaria. A las ideas generales del conjunto, *El Disordenamiento* para orquesta (1939), es una obra de más sencilla estructura, verdadero modelo de escritura en el elemento falórico, hasta que se haga alto para integrar esas ideas por su estructura, reverbera en *Concerto grosso* del siglo XVIII por el diálogo constante que se establece entre *soli* y *tutti*. De una redacción magistral y perfecta unidad de concepción es el *Concerto n.º 6* 1940, en el que cada uno de los cuatro movimientos es indicado por la misma y contemplativa melodia (*Melódica*), que se resuelve, sucesivamente, en un *Trío*, una *Movida* de dramática esencia, y una *Partida*, plena de humor y oposiciones de luz y sombra, para encontrar, por último, su pleno desarrollo y razón de ser. Podría haber sido calificada como una *Sinfonietta* el *Concerto para orquesta* (1943), si no fuese por el carácter de los tres tiempos centrales, más menudos y liberos al juego instrumental, en los que tienen mayor campo para su movimiento algunos ocasionales solistas, que brindan cantilenas de una profunda expresividad o ágiles trazos de virtuosismo; la partitura es en conjunto muy fresca y plena de atracción. La última obra dedicada por Bartók (salvo 17 compassos orquestados por Tibor Serly) fue el *Concerto n.º 3* para piano y orquesta (1945), donde las habituales disonancias de su estilo se ven temperadas por la tersura de la disposición orquestal, conducida de modo irreplicable, y que permite siempre mantener en un primer plano al instrumento concertante, a pesar de la densidad de la masa instrumental. Consiste de tres partes, destacándose la primera por su gracia y espontaneidad, aunque los impulsos aparecen siempre contrarios; en la segunda (*Adagio religioso*) que es la más lograda, combina un elemento confiado a los instrumentos de arco, en forma de canon, con un coral expuesto por el piano; la tercera, un rondo, es más agitada y vigorosa, pero igualmente contenida por las exigencias de su estructura formal.

Buenos Aires, octubre de 1948.

ROBERTO GALICIA MOLLINO

EL AÑO MUSICAL

Posiblemente no ha habido en Montevideo otra temporada en la cual hayan arduado por primera vez tantos valores extracomarcanos. Creemos que el público no ha sabido apreciar suficientemente la calidad de algunos de estos intérpretes. Hermann Scherchen, Victor de Saba, Fedor Barbieri, Kirsten Flagstad, Maria Caniglia, Eino Valjak, Byron Janis, Sigl Waisenberg, Enrico de Dohanyi, William Walton — a quienes debemos agregar los nombres ya conocidos de Juan José Carró, Wilhem Kempff, Gaspar Casadó, Michail, Clemens Krauss, Eliase Ridsoppin, Toti Dal Monte, Paul Leyonnet, etc. — hicieron de esta última temporada una de las mejores que recordamos.

Sin embargo, debemos lamentar nuevamente la ausencia de algunas figuras de prestigio que pasaron de largo para Buenos Aires: Walter Gieseking, Jacques Ibert, entre otros. ¿Se debe esto a la falta de grandes teatros que permitan financiar sus actuaciones?

Hermann Scherchen y Victor de Saba fueron los dos directores que actuaron por primera vez en nuestro medio. Dentro de un plano de superior calidad, significan los polos opuestos en la conducción concertante. Scherchen, conocido entre nosotros a través de su libro "El arte de dirigir orquesta", se cita con autoridad al texto, tratándonos al respecto del antiguo "Koppelmeister", pero sabiendo entrar con idéntico aplomo dentro de la música moderna. Lamentablemente, fue muy parco en obras del siglo XVIII — como, por ejemplo, el "Ave de la fuga" de J. S. Bach — que constituyen una de sus más nobles interpretaciones, y que escuchamos que indubita en sus programas.

Victor de Saba, verdadero virtuoso de la batuta en el sentido más noble de la palabra, nos dio una de las más hermosas lecciones de plasticidad sonora y gracia en el trazo, sin traccionar el espíritu del autor. Toda persona música no pudo menos que reconocer, pese a los pocos ensayos y al programa que se le organizó, que estaba ante uno de los directores de mayor brillo y jerarquía de los tiempos presentes.

Las voces femeninas, representadas por Fedora Barbieri, Maria Caniglia y Kirsten Flagstad, ofrecieron uno de los mejores momentos de la temporada.

Fedora Barbieri nos brindó una deslumbrante teoría del bel canto a través de la enorme amplitud de su registro, del entonamiento de su bellísimo timbre y de su sentido vocal y lírico. Entre otras cosas, hizo empujarse a ese clásico "personaje" que Alceste a oír a los dioses de otros tiempos y que adopta hoy una actitud de escéptico, y sufrió ciencia a los nuevos valores, igualmente prodigiosos. Kirsten Flagstad la más grande cantante wagneriana del momento, y Maria Caniglia, una soprano de la talla de Cláudia Muzio, completaron este brillante paisaje de la voz femenina.

Jacques Kopeck, un sólido violonchelista francés, nos ofreció algunas de las obras de la literatura específica de ese instrumento, a través de varios conciertos que fueron un debido de musicalidad y solería técnica.

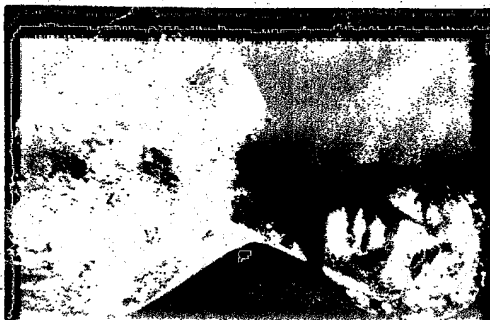
Byron Janis y Sigl Waisenberg, dos pianistas casi adolecentes — 29 y 18 años, respectivamente — llamaron la atención de muchos aficionados, aun cuando la exposición propagada con que se les precedió pudo resultar peligrosa para ambos. Byron Janis posee una brillante sonoridad y es indudable que se abre ante él un porvenir muy prometedor.

Habitamos desde niño en programas de mayor responsabilidad. Weisenberg, por a sus 18 años, da la sensación de mayor experiencia. Tiene una digtición extraordinaria, que se irradia sobre todo en Haydn, y Mozart, autores que obtiene con holgura. No así Chopin, en el cual realizó toda clase de arbitrariedades.

La perfección técnica y de afinación, la calidad de sonido, la expresión y seguridad de Enro Valzek nos dieron la impresión de encontrarnos frente a uno de los mejores violínistas de nuestros tiempos. Valzek se presentó con una obra que no permite apreciar por completo a un artista — el concierto de Tchaikovsky — y con un instrumento que no está a la altura de los habituales en los grandes violinistas. Pese a su juventud y a las circunstancias antedichas, cabe formular un cálido pliego a su actuación y esperar de él un brillante futuro.

H. B.

52



Busto femenino (bronce)

G. Manzoni

LA XXIV BIENAL VENECIANA

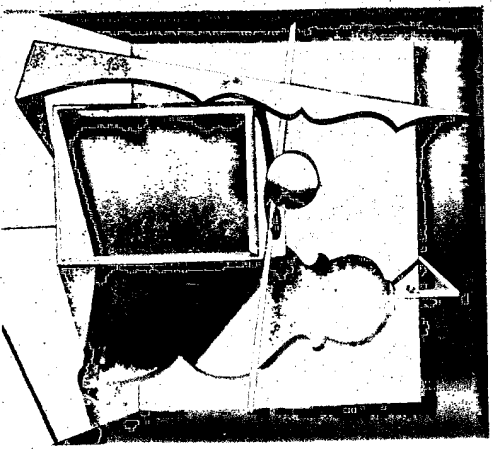
Durante mi permanencia en Italia, entre los temas candentes de cada día, figuraba la reconstrucción: reconstrucción de puentes, de carreteras, de casas, de catedrales, reconstrucción económica, reconstrucción política y cultural. Entre los temas de reconstrucción cultural estaba, naturalmente, la resaudación de las grandes manifestaciones artísticas, como la (vachivichi) romana y la Bienal veneciana.

53

Después de seis años de interrupción y de desastres, sobre todo el clima actual de la liberación del fascismo lo que daba a estos manifestaciones un interés nuevo.

La Comisión Organizadora de la Bienal compuesta por cinco artistas: Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Giorgio Morandi, Pio Semadeni; y por cinco críticos: Nino Barbantini, Roberto Longhi, Rodolfo Palucchini, Carlo Ludovico Ragghianti y Lionello Venturi, se aplicó a la ardua tarea con entusiasmo y ha logrado en breve tiempo, y a pesar de la situación europea, organizar una verdadera manifestación de arte moderno desde los impresionistas a Picasso. Así la Bienal volvía con la joven república italiana a las premisas de 1895 que existían documentar el mejor arte italiano, no cerrando las puertas a las tendencias de vanguardia, que atribuían a esta manifestación un carácter cultural a través de la organización de exposiciones retrospectivas y exposiciones personales de grandes artistas italianos y extranjeros. Estas últimas, convenientes, directamente con los artistas, han sido dedicadas a Chazall, Kokoschka y Picasso; y una retrospectiva a Klee. Las exposiciones personales italianas fueron dedicadas a Campigli, De Pisis, Maccari y Marini. Las retrospectivas italianas han sido dedicadas a Gino Rossi, Scipione, Arturo Martini, Vittorio Bonafini, Italo Basso, Cesare Breveglieri, Sante Cantani, Carmineo di San Pietro, Paola Console, Achille Lega, Fabio Maurone, Umberto Moggioni, Merik Pozzati, Camillo Rida, Francesco Turci, Arnaldo Bardi y Salvatore Pabbello; muertos en la guerra, Ciro Agostini caído en la lucha de la liberación; Arturo Nathan muerto por los nazis.

Tan respondido a la invitación de la Bienal Austria, Bélgica, Bulgaria, Brasil, Checoslovaquia, Dinamarca, Egipto, Francia, Inglaterra, Holanda, Polonia, Estados Unidos, Suiza, Hungría y un grupo de artistas palestinos. Interesante es el retorno de los artistas alemanes exiliados hace muchos años por Hitler, y la presencia de las obras de la Colección Peggy Guggenheim de Nueva York que permite el contacto directo con obras de todas las tendencias más extremistas. Esta Bienal es una victoria definitiva, si es que todavía había falta subrayarlo, del arte moderno. Resulta fácil imaginar el alcance de tal acontecimiento, y a nadie debe escaparse el significado que surgen frente a la pintura de vanguardia ciertas obras de los impresionistas o de Cézanne y Van Gogh, tan discutidas ayer y hoy expuestas en Venecia como obras maestras por encima de toda crítica. Si la intención de los organizadores es tan clara y segura, la adjudicación de los grandes premios a



Naturaleza muerta (1919)

G. Morandi

la pintura y a la escultura crean, por el contrario, alguna confusión. Tal vez los premios sean fruto de compromisos entre la valla personal de los artistas y la corriente en que se mueven, porque no es posible pensar en el premio de escultura para extranjeros adjudicado a las estructuras fantásticas de Moore y en el premio italiano adjudicado a las esculturas sutiles e intensas, pero crepusculares, de Manzù. En pintura encontramos la misma contradicción entre el premio de pintura para extranjeros adjudicado al ecuabista Braque y el premio de pintura italiano adjudicado al poético y epuscular Morandi. Salva, sin embargo, en cierto sentido esta contradicción

el premio para jóvenes adjudicado a Totino, pintor decididamente de vanguardia y piessiano quien, con Biroli, son los promotores del frente nuevo de las artes.

No nos proponemos discutir aquí los valores indiscutibles de los artistas premiados; sólo nos proponemos subrayar el eterno dilema del arte moderno que, resuelto en principio por el jurado de admisión casi a favor de las corrientes más avanzadas, ha sido replantado en la adjudicación de los premios italianos. Se sabe demasiado bien que múltiples factores extra-artísticos influyen en la adjudicación de los premios, y no en último lugar la situación política italiana: y no habremos de ser nosotros tan ingenuos que tratemos de sacar conclusiones definitivas de hechos circunstanciales. No dejó, sin embargo, de ser curiosa la oposición neta entre premios italianos y premios extranjeros. La adjudicación de los premios italianos a Manzù y a Morandi no quiere decir que las artes italianas estén estancadas en las posiciones conocidas del *zovecento*. No obstante el respeto que tienen por Carrà, Campigli, Marini, etc., los jóvenes saben ver a Modigliani y sobre todo a Picasso, y los años de guerra, la lucha política, el desplome del fascismo, la guerrilla, el retorno de la república de Saló, y, en fin, la liberación y la caída de la monarchia son acontecimientos que han dejado su impronta. Ya en los últimos años del fascismo hubo una tentativa de ruptura con los maestros del novecento, hecha, naturalmente, con todas las cautelas que exige el clima fascista. Era el grupo de jóvenes que se premiaban en torno del periódico *Corrente*. Era parte con los mismos jóvenes y con las mismas ideas después de la liberación se creó otro grupo que se llamó, si recordo bien, *Minor Secession*. Pugnó de premisas contrarias y se transformó casi en seguida en el *Fronte nuovo de las artes*. Puso este último nombre a modo de honor de los organizadores que han sido presentados todas las corrientes juveniles, desde los cubistas puros y los piessianos hasta los abstractos en la 24 Biennial. Y se han presentado con la misma porfiria artistas jóvenes como Biroli, Cassinari, Gottiuso, Santomaso, prologonistas con Morandi y otros de manifestos y de pretestos, han sido incluídos en las once muestras que daban derecho a exponer diez lienzos por cada artista.

Me he limitado a la organización de la Biennial porque las infatigables ocupaciones me hicieron volver a la Argentina pocos meses antes de la inauguración y no por falta de deseo de permanecer allí, tanto más cuanto que por vez primera he sido invitado a exponer.

Testimonios de amigos personales y médidos artículos críticos de ita-

hauos (1) y extranjeros coinciden en alabar esta gran manifestación de arte y de paz, y en registrar una vitalidad positiva en la joven pintura italiana. La crítica italiana ha resuelto una vez más la acostumbrada confrontación entre la pintura metafísica de Carrà y la de Chirico, presentes en la Biennial con las mejores obras de aquel período, sin agregar, no obstante, nada de nuevo. Queda siempre un saldo a favor de la buena pintura de Carrà y el mérito de la invención a De Chirico. La posición actual de De Chirico es la conocida: también en esta ocasión ha tomado la pluma para demostrar todo lo mejor del arte moderno.

ATTILIO ROSSI

Buenos Aires, diciembre de 1948.

(1) Carlo Carrà: *La XXIV Biennial de Venezia*. Realidad Nos. 10 y 11; Leonardo Borges: *En la Biennial*. *La Nación*. 31/11/48.



Merado de Texmelucán (México)

Primer premio de Pintura

Noberto Barón

EXPOSICIONES

EL XII SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

Consideraciones generales

Esta nota, escrita después de clausurado el XII Salón, no puede hacer sobre el mismo valoración porque ha pasado su oportunidad y por otra particular razón: porque está fuertemente arruinada ante las obras y sus creadores (salvo algunos valiosos excepciones): todo que resista al pie de las palabras como único sostén de una sociedad de espectador crítico, cada día más severa.

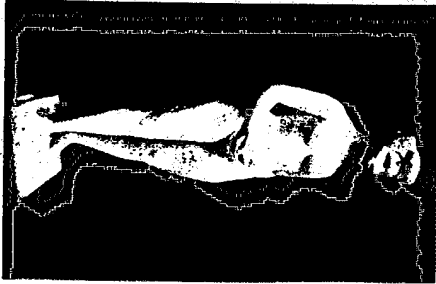
En primer lugar: las obras. Es evidente la insistencia de mensaje (y no me refiero al tema, cualquiera sea); el tema es aquí que puede y debe ser sentido, sentido y recon-

riendo, plásticamente, pero en el espíritu). Hay falta de pasión artística al servicio de la vida, en la vida misma: hay ausencia de sensibilidad plástica en una plenitud de interés digna de la superior admiración o del inflexible acortamiento que debería pasar por el público, emocional y solidario, creando entonces, desde esa buena tierra común, un aliento de la posteridad. Se siente con dolor, y al cabo de un desdichado continuado año tras año, que los creadores padecen la peor de las crisis: inconsistente e ignorante crítica de vacío interior, de pobreza emocional, inapreciable casi en el país de Barón y de Figari: crisis que reduce su espíritu, todavía herido, dado el abandono del medio, a una acción estéril, la de una periódica presentación de obras en un almácen aborrecido, como quien arrastra capones de la catedral de razonamiento para obtener el también mismo milagro.

Parece no haber fe en verdad, ni en los valores propios: que si se la tiene en sí aquí en este Salón apenas fue expresada. La moral creadora, la valiente inventiva parece estar deshecha. La calidad plástica no resulta porque está fallando la calidad espiritual. Comienza las obras, su tema, su ambiente emocional. Puedo por ello testimoniar que en general no se expresa aquí, ni como pena siquiera, el amor al prójimo en su forma, como dedición fraterna de materia, el amor al mundo en su condición básica de la vida: nada declarar que no se quiere o no se necesita poner en los creadores la propia imagen volitiva, idealizada por el arte que es una confesión: y esto va en el caso de los artistas semi-ajudados, retirados, de los salones, como en el caso de los concurrentes, quienes a pesar que currys aparecen impresionados por las apariencias del valor, por los premios, y casi indiferentes ante el crítico y ante el público y sus representantes, salvo cuando éstos actúan en función de la gloriosa metáfora "temido útil". Se huye en suma la cotización para, no la valoración profunda.

No es culpa de nadie particularmente: el crítico, hay salones excepciones que de fenden mi espíritu esperanza. Es un fenómeno social, colectivo. Hay descepción injustificada ante lo que todos al espíritu artístico y en, en todas las artes y las letras. Existe un desaire por la apariencia social del arte que es su acento en tiempos de decadencia una final entrega del gozoso, desahogado, queriendo de preocupaciones.

La tristeza o melancolía general que contrasta, es en mi concepto un mal del tiempo, esa falta de dinamismo emocional, en el fondo, falta de alegría de vivir, o falta en su saludable, reemplazo, de la esperanza superior que es sublimación para tantos, se refleja en el Salón, como de comunión de intercambio feliz: y en éste o en aquel otro artista disminuido azar, no resuelta, tras de una soledad paralizadora. No se construye, no se edifica, ni aún con los restos, como en la lección de Picasso por ejemplo: no se canta o vuela a plenitud de fuerza o de pulmón. Y no se viene así, la inevitabilidad de la sociedad y de sus averiguaciones principales, con la estabilidad del mensaje, con la pureza del ser en la experiencia. La obra brilla, en este río que se desborda más o menos, dejando volar la geografía, como la espuma del río, en tanto para... para perdurar definitivamente. En sus como en poesía (epi... se da vuelta a la base de la tordilla, se danza sobre un mar de vórtice del espíritu, y allí, precisamente, donde debería estar la can, hace, "he marcos" amarga, resulta expuesto al fin un sereno existencialista, una comodidad en la desgracia, un vitalismo asegurado por ausencia de grandeza humana: nunca o casi nunca, el espíritu vital mismo y su pasión por el paisaje y quien lo integra, por el espacio y el tiempo por el ser y su destino.



Primavera (juva) Argando González
Primer premio de Escultura

¿Cómo te explica, si no tanta unanimidad en la decadencia? ¿Cómo, la vergonzosa repartición, cadavérica por infinitos motivos, de la calcomanía académica y la torpezza de ese paisaje de tarjeta postal sin problema plástico alguno, que había sido destruido desde hace años? ¿Cómo, al lado de ellos, el sostenimiento de esa mayoritaria excreta nep imperdonable? Vaya, sin llegar ni sangre, esa tonalidad en superficie, válida por ella misma en los más maduros que la saben sentir siquiera viva, como una piel: pero tirse en los jóvenes, entre los cuales el numeroso grupo de discípulos de un tenaz maestro —el sí descoronado legítimamente, sabidamente—, quiza, sacrificando su semejanza podérsela, me alegró de color y de libertad, esta sosteniendo en categoría de obra expuesta la lámina de estudio, la retención injusta de lo aprendido: no de lo propio, no de lo creado, no de lo sentido.

Y no hablamos de la estructura. Hice años que bajó y bajó de nivel, ya no sólo en calidad sino también en cantidad. En esta Sala, salvo azar, una sola excepción me valió para

por el tribunal, llegó a darme la falta de tenencia por los volúmenes, por la expresión armónica de conjunción de formas que es la escritura, por el aire mismo que recorre estilizadas cavernas en las obras, eso sí grandes ellas de tamaño, infladas ellas. Ese aire como dinamiza la armonía de las contornos que en ese aire no presencian ni el oficio, menos aún el mensaje.

Repetimos, para alentar al artista a quien queremos, para ayudar a salvarlo. Hay sumisión al mal social, en el único lugar donde esa sumisión es auténticamente suicidio en el espíritu creador. De todos los heroísmos puede serlo abstenerte un literato, un artista, un sabio, menos del heroísmo de su pureza, de su vozación, de su desvelo para consigo mismo en su obra. Tristes epifonías de vida mandaban muchas biografías de grandes creadores, pero viven ellos en la posteridad que los admira, debido al inmenso valor de su mensaje que la fuerza, es sí, irremplazable, intranférrible. Y que no se me diga que yo llamo genios o genialidades; pudo artistas, talentos creadores, riesgos voluntarios interpretativa, que de eso estamos traspasado.

Comprendo que es difícil vender ese genérico conformismo, ante la ausencia de ambiente social para con el arte, desde la inoperancia estructural hasta la falta de atención particular (adquisición, *marketing*), cobijación privada que en tantas otras sociedades amplía en parte la insatisfacción administrativa. Sin olvidar la total veracidad de la prensa mayor, la "Gran Colapso" que decía Roman Kolland, sin simplismos ni paginas responsablemente artístico-literarias, cada día con más visos o "resultados" críticos, y más rebajamiento de la cultura pública mediante divulgación de mediocridades.

Y no se me escapa tampoco que en el Salón, —y en la calle—, hay excepciones, las que alcanzan a reducido número, y las que no debo ni puedo nombrar para asegurar la imparcialidad de mis palabras de alerta, que yo quisiera recordar por los más. No se me escapa aun que existe una corriente de fe en los valores "paramente" plásticos, y otra de fe en los valores "paramente" humanistas o sociales o políticos, que tal es su desarrollo. Ni puros, los unos, ni los otros; precisamente por falta de lo "impuro" humano o lo "impuro" plástico respectivamente, de donde es necesario partir. Porque mientras en unos el problema plástico reduce el arte a una fórmula de gases equilibrados, olvidando entonces —impreconistas, cubistas, expresionistas—, la herencia de sus particulares construcciones plásticas, en los otros el interés temático, la pasión por el asunto, vuelve estentórea la voz, agranda volúmenes y burnezza colores opulentos y sin calidad, olvidando que el heroísmo está en la humildad del estudio, primero, y en la contención y embellecimiento del tema mismo, después, dentro del espíritu plástico creador.

Respecto al Salón como tal, es preciso decir que hay una inmensa culpa, en el fondo el mismo dejarse ir de los creadores, en los organizadores y jueces. El mal es social, es de arriba abajo tanto como de abajo arriba. Y se está llegando a la hora cero.

No puede respirarse obra muerta, totalmente muerta —neo académica y neo romántica—, anacronismos que abundaban en este Salón. Blancas fú y es porque represento a su época; Blancas Vale fú y es porque represento a su época. Los que los imitan o simulan no fueron ni son para nada ni para nadie. Su sitio es el bazar, no el salón de exposiciones artísticas. Si se insiste, con esdrújulo entusiasmo, hágase, como en algunas grandes capitales, un salón de arte histórico y otro de arte moderno. Y a otra cosa.

No está bien tampoco entrecerrar o confundir las obras entre sí, sin sentido de comparación de las salas, sub-entimadolas, procurando que se hitaran entre ellas, poniéndolas



Mural para la Administración N. de Puertos
Primer premio de Composición

Armando González

convenciones al lado de patéticos, clichés al lado de fríos, temas de abundante dibujo res-
lays al lado de temas sintéticos y hasta abstractos.

Y si no está bien confundiéndolo, menos lo está amononcar. Es desdichoso para el artista
falsedad, ni la sobrentente—, como en la exantría alborzada de una gran tienda.

Y en cuanto a los premios, no puede ni debe seguir el error. En bien del arte,
para que sus creadores no "hagan" para el Salón y sus jueces, es decir, para el pretorio;
en bien del Salón, para que reciba obra más esforzada y calificada, es hora de establecer
pocos pero grandes premios, o adquisiciones con destino al Museo Nacional o a los Museos
del interior, diferenciados según en el momento siempre apreciable, para su adjudicación se
exigirá a la obra, siempre, valores de invención. Además se limitaría convenientemente el
número de las aspiraciones, a una cómoda y noble capacidad del Salón. Y pudieran ser
retribuidas, como simple estímulo al trabajo, no como premio.

Y aquí de los Jurados, espinoso asunto, y penosa consorcio. Hasta hoy, —deben
saberlo los amononcar, los miembros de la Comisión, los artistas electores, capabier en la
medida de las nominaciones y las decisiones particulares—, hasta hoy los maestros juz-
gaban, a sus alumnos, los amigos operaban a sus amigos, los directores de una asociación
dedicaban a sus socios, no bastando para un claro sentido ético, con renunciar a votar
en cada caso expreso. Para completar el cuadro de tan relativa declaración, de "implen-
cias" decendadas, solo faltaría que llegasen políticos, a la usanza croilla, para juzgar a los
portadores de "virajes".

La moral del Jurado y la resonancia de su actuación deben ser distintas. Será pre-
ciso por consiguiente innovar también en ello. En la publicación impresa del Fallo, docu-
mentado y personal el voto, publicación que deberá ser minuciosa y mucho más impar-
tante como ilustración pública, que el propio Catálogo tradicional. Será acto preciso tam-
bién que el Fallo se produzca medado, el pizzo público del Salón, de manera que resulten
contempladas dos circunstancias: la posibilidad de conocer como ligero, asistemático de

carácter anónimo e imparcial, la voz del público. La opinión de la crítica, el consorcio
amononcar del gremio artístico; y también la necesidad de colgar el fallo del gremio en
las salir, con tiempo suficiente para permitir el análisis y el interés docente para con el
público vocal. Con esas y otras disposiciones entre las cuales habría que establecer reformas
sobre la elección de los Jurados, hoy imprudentemente en todos sus aspectos, se contribuiría
a destruir las fétidas acomodaticias que perjudican no solo al Salón como entidad, sino
también a la misma intención y pureza creadora del artista. Meritá la tribución de
votos entre jurados que olvidan la substancialidad de su dictamen y alientan la solamente cali-
dad del Concurso.

Hacerlo dicho que el mal es general. Decimos por ende que si bien es dable duro
y urgente, exigir más del artista, por correspondencia es preciso exigir más al Estado y a
sus representantes responsables. Con premios de mayor entidad, acaso está posible mayor
calidad y entidad de obra. Con menor cantidad de distinciones, menos estupefactos. Con
más dignidad expostiva de las obras en los muros, mejor resultado didáctico en el pú-
blico de aficionados y, ¿por qué no?, en los críticos, y en su propietario, los propietarios
de la prensa. Con Jurados serenos en primer lugar consigo mismo, más respetados y
auténtica severidad del juicio.

Aparte de ello, la realización del Concurso de Composiciones substancialmente sapa-
cada del Salón, como el que anualmente se realiza para Dibujo y Grabado, preparado
aquí con amplio tiempo, instituido con toda la seriedad y la importancia de futuro que
se tiene (considero particularmente que el trabajo mural es el máximo de nuestros días
y del porvenir inmediato); y todavía condicione a la realización efectiva de las obras.

¿Se alcanzaría acaso con esas y otras novedades e innovaciones, el estímulo hacia la
península de una competencia superior suficientemente objetivada? No podría yo asegu-
rarlo. Pero si se habría cumplido el estatus oficial tendiente a ese fin. Si con todo ello
los artistas —en quienes creo—, no sintieran la falta del destino artístico en sus crea-
ciones hoy aparentemente pasivantes, si no elevaran su punto de creación propia, y de
estimación ajena, vería sin duda consistir de renunciar a las "demoras", crear solamente en
revoluciones absolutas, y señalar esas palabras animadas de una efectiva "tercera potencia",
ni acomodaticia ni nihilista, posición realista o que, pretende serlo, tan tiene sin duda
como, esperanzada.

C. S. VITCUBERA

Montevideo noviembre de 1948.

HANS PLATSCHEK —Gouache— "Arte Belli", octubre de 1948.

Es notoria la casi total ausencia de empujón entre las características de nuestra
pintura. Si se rescripian algunos casos bien definidos, pocas tendencias en las cuales la
espeque, lo imaginario, lo intencionalmente significativo, constituya una dominante han
arraigado entre nuestros pintores. Por una parte, dada desdichado por cierto como adhesión
a la finalidad específica de la plástica, nos encontramos con una pintura objetiva, reducida
en la cual si se percibe deformación o deliberada mancha, ello es tan sólo a título formal



Gato (Gouache)

Hans Piatsek

o de voluntad simplorizante en lo estilístico. Por otra, y en categoría mucho más elevada, dibujos de abstracción exigen su sereno edificio, analizado por su eterna minúscula posibilidad de capricho o juego, el a, vez a muy dramático juego de la exposición pictológica personal.

Si bien esto confiere a la pintura unguayá un tono general de seriedad, libérandola de mundos auto-ismos en los cuales abundan otros países del continente, a la vez empobrecer el plano de significación cultural de la misma. Una naturaleza muerta perfecta puede ser obra de un perfecto analista; una obra cargada de significación subjetiva, pero sin medios expresivos adecuados, sin que en ella prime la indispensable calidad plástica que es el primer objetivo de una verdadera obra pictórica, puede ser producto de un niño o un demente. Y olvidamos frecuentemente que en el vértice, en el punto más alto del desarrollo artístico entendido como manifestación de cultura se encontrará siempre el perfecto equilibrio entre personalidad y técnica, entre contenido y forma. Ni forma sin contenido ni

contenido sin forma se puede encontrar en la obra pictórica del muy joven Hans Piatsek, cuya segunda exposición dentro de este año que termina da lugar a estas reflexiones. Hace ya tiempo que seguimos el desarrollo de la obra de este pintor con admiración y curiosidad; y, confesándolo, no sin temor de que la personalidad tan rica, tan versátil, tan franca, tan culta, pudiera hacer que esa misma obra naufragase, antes de dar su plena medida, entre los excesivos estímulos de orden subjetivo que pudieran volverte literatura en detrimento de sus evidentes facultades de pintor.

Hasta la exposición realizada en el Récimo nos quedó algún resqueño. En esta exposición realizada en "Arte Billa" respiramos hondo, porque allí, vimos que Hans Piatsek estaba en la unidad, es decir en la madurez artística. Breve y enérgica, la colección de gouaches y dibujos allí expuesta daba fe de que estilo e intención se correspondían a la perfección y de que esa misma unidad que tanto nos alegraba no correspondía a materia sino a forma conquistada.

Pocas veces hemos visto aquí una fuerza tan brillante y tan sobria, a la vez, de color y tono. Y menos aún hemos visto esta categoría realizada en la gouache, tradicional medio expresivo, lleno de acchanzas de facilidad para quien no lo someta a un concepto formal previo y figurado. Las gouaches de Piatsek testimonian de ser heroico y codificante momento creativo en el cual el artista sabe de antemano cómo va a ser —y qué significado, puede conferir— la obra que se realizará en seguida. No es necesario señalar cuál de las gouaches expuestas alcanza en mayor o menor grado esta altura: la unidad existente en cada una de ellas también puede referirse al conjunto.

En cambio a los dibujos, la intencionalidad de cada trazo revela, quizá más claramente aún que las gouaches, esa madurez término-expresiva del joven pintor. Nada existe en ellos que no sea a la vez voluntario e inevitable, cargado de subjetividad y placenteramente necesario. Un puro estado creativo se alza a la evidencia del trabajo, pero éste se de aquella calidad que permite que se hayan boteado sus propias huellas.

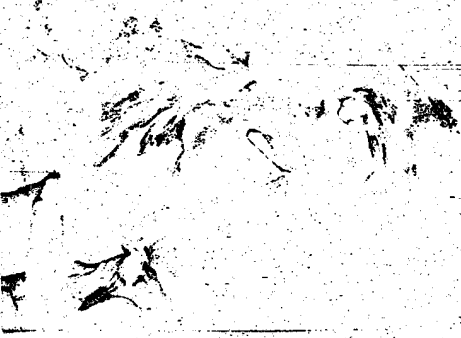
Los temas, ligeramente ácidos, están jugados de esa manera aristocrática que solamente puede adoptar la cultura, la vedadeta. Nigromantes, gatos de una personalidad desconocida, esqueletos que danzan o talen instrumentos entre famosos que nada tienen de la inocencia pigra, se revisten de colores que son como piedras preciosas pero en los cuales los roles recuerdan más la sangre que las eszas y los zales más los venenosos cristales que los cíelos olímpicos. Y, en todo ello, una curiosa calidad placentera se filtra meted a la ionia del lenguaje del autor.

Otra calidad que no hay que olvidar cuando se habla de Hans Piatsek, la validez universal, exenta de todo nacionalismo local o ideológico, que preside su obra y que es uno de sus mayores méritos.

GISELDA ZANI

OLIMPIA TORRES DE YEPES -- Asesno de Montevideo -- Octubre de 1948.

Jorge Romero Brest quiere que se desistire de la crítica de arte la palabra "forma". Pero a quienes la usamos en un sentido psicológico de "grandez" o "utilidad" nos cuesta mucho desprendernos de tan expresivo vocablo. Con todo le reconocemos razón al ex-



Las torres conduciendo al amor (dibujo) Olimpia Torres de Yebes

línea crítica agudista al ver esa palabra nada en calidad de comodín para obviar la mayor parte de las cosas, lo malo y lo bueno. Y por ello para hablar de las obras de Olimpia vamos a prescindir de el aunque, en su sentido más catóxico, es lo primero que se nos viene a los labios.

Quiere la vida, y lo confirma la historia, que de ser pastor de cabras a ser confesor público no haya más que un paso, aunque se trate del paso de gigante de un Goethe. Lo que es, en general, mucho más difícil, es que un conserje público pueda convertirse en genio y fresco pastor. De la inversión de esa ley irreversible sólo puede escapar la fábula y la poesía. Nacen de ambas los infinitos matices de la sátira, se alimentan de ellas la crítica inteligente. Más difícilmente puede hacerse la plástica, arte que no cuenta con la sacralidad y que debe —cuando quiere significar— hacerlo con medios que permitan abarcar su intención en un solo golpe de vista.

Solamente el máximo "esprit de finesse" puede llevar a buen término estas delicadas operaciones por medio del dibujo. Y fundir las calidades formales de éste con la cifra métrica a través por medio del mismo.

Olimpia Torres de Yebes tiene manos de hechicera para dar existencia al acto mismo de la operación mágica de las metamorfosis, y, en un solo movimiento, está y flota, azañar y hervir, compactar y fastigar, a un mundo en que todo raticiona a todo y donde todo es todo.

La raíz española de la artista quizá le dicte ese terrible "hada". Matices y artistas (jazco no se trata de lo mismo en distinto plano?) de su estirpe han repetido frecuentemente la remota palabra. Se nos vienen a la memoria los nombres de esos parentescos, pero ¿a qué basta parentesco para quien puede ser tan singular en lo íntimo como existencial en lo que es de tradición? Su obra, muy hecha para los que saben ver, está ahí para decir del donde viene y a donde va, esta mujer tan clara como misteriosa.

Examinémosla una parte de lo que es de Olimpia si excluimos de lo que la constituye el nombre de España, tanto como la coincidencia con el humorismo neorrománico de cierta poesía inglesa —y su correspondiente ilustración— que parece haberse perdido. Lado contra la convencionalidad victoriana por medio del enigma, y Edward Lear o Lewis Carroll como había de hacerlo contra el mismo mundo, que descomponga hoy Olimpia Torres el lenguaje de jaulillo que se llama James Joyce, éste por medio del vocablo inventado.

Clara y misteriosa llamamos a Olimpia hoy un momento; así de claro y misterioso, como antaño, son sus dibujos. Y todos aquellos que los contemplen sienten que es así que allí, con suprema gracia, se está señalando una eterna realidad. Pero el mismo sentido es tan grande, tan bien dicho, que se entra en su conversación como en una casa de cura simbólica; es la centralidad del amor, pero cuyos caminos pavor la distrazan de corteza.

Una crítica no exenta de mortales heridas, como el otro insecto, al de la equina. Así dice, en sus dibujos, que debemos esforzarnos en demandar de significado, para poder admitir en todo su plena libertad, en sus delirios albedos, la más pura crítica del mundo y sus perdidos, la más sabia relación de las verdades que el más sabroso comentario de la figura humana, esa verdadera artista y gran ilustradora que es Olimpia Torres de Yebes. Omitiremos ver figurarse su producción a los editores inteligentes. G. Z.

EL ESCULTOR YEBES EN EL ATENEO —

La vez lo que constituye la idea central de la etapa plástica del arte moderno es el propósito resuelto de dar existencia, espontánea y vibración propia a las formas abstractas. Algunas abstractas o literarias. Sin embargo, se hace cada vez más evidente que las búsquedas plásticas tienden a tener su rumbo. Algunos artistas abandonan la creación de la forma autónoma, para detenerse en las posibilidades ornamentales que estas formas contienen. Conviene señalar altamente tales intentos para evitar falsos juicios, como los que suelen aplicarse a diversas tendencias de estética neo-barroca (aunque se llamen neo-retlicas)

que, tras el laborioso paso de avance dado por los artistas contemporáneos, dan tres atrás, y con horas de siete horas. Las esculturas de Yvep vienen muy a punto, para señalar algo que todavía es idea, sentimiento o pensamiento de una nueva generación de artistas, a saber, que la gestión de la forma plástica no es una cuestión deliberada y preconcebida de realizaciones, sino una constante contaminación intuitiva, entre el medio plástico y la naturaleza. No interesa tanto el cuadro o la estatua hecha, sino su desenvolvimiento creador: la forma para forma, nuevamente a ser forma significativa o mejor, su significación no es ante todo estética, sino de vibración de emotividad.

No he usado por zozar el calificativo "preconcebido", al referirme al proceso realizador de una buena parte de la actual producción plástica. En efecto, el problema de la regla se ha convertido últimamente en un punto heurístico y el mero hecho de su existencia marca su implícita contradicción con nuestra vida inestable con nuestra postura piquetea eminentemente experimental. El que una forma con calidades plásticas pueda obtenerse mediante procesos estrictamente especializados, cuyos recursos y resortes y aun resultados conoce el artista de antemano, parece implicar que cierto arte se priva de vitalidad, de aventura, y de posibilidades de expresión tal vez fundamentales. Y dar al arte un título definitivo es pobre contrada para justificar la ausencia de expresividad humana. Si Diderot decía que la naturaleza es un inmenso diccionario del cual extraía los demonios para componer sus tesis, algunos de los pintores plásticos, de última hora pudieran decir que la pintura de Picasso, Braque, Mattise o Ernst es el diccionario que les provee de formas; y ello revela hasta qué grado cobra primacía el proceso meramente realizador de obras mientras que la actividad creadora del artista como concepto y síntesis de la realidad viviente concierne nunca negado por los maestros de los tiempos — ha ido, menguando.

Las palabras de Diderot, pueden tener validez todavía, siempre que demos al término "paratexto" un significado acorde a nuestro sentir y nuestras experiencias conceptuales. Herbert Read ha dicho que "por naturaleza, no debe entenderse algún vago espíritu primitivo, sino las dimensiones y el comportamiento físico de la materia en cualquier proceso de crecimiento o transformación" (*Arte y Crisis*, en Sur, N.º 118, Agosto 1944, Bs. Aires). Por otra parte, las auténticas leyes del arte no son, sino parábolas de esas leyes de crecimiento o transformación, símbolos sensibles de la naturaleza. En un trabajo sobre Klee, señalé el afa de algunos pintores modernos de ver en la normalidad de los fenómenos naturales y en las leyes que rigen el desarrollo orgánico de estos fenómenos, nuevos íngulos de expresión y que tal descubrimiento debía conducir lógicamente al artista hacia una nueva actitud frente a la naturaleza (*Paul Klee, en Cuadernos Americanos*, N.º 4, Julio-Agosto 1947, México).

Las formas de Yvep, sus signos corpóreos, son hechos tomados de la experiencia y la sensibilidad que tienen, aún una noción mayor que las del pintor, por su ridonemendabilidad y su emplazamiento en el espacio real e iluminado. Especialmente sus primeras obras abstractas, que ya demuestran la postura del artista, dan una sensación de vitalidad, puesto que, al contrastar de lo que acontece con muchos contemporáneos, no crea una forma aislada de la naturaleza, sino que trata de incorporarla a la naturaleza, de donde procede. Entre muchos escritores actuales la forma abstracta tuvo el sentido de la conquista, ahonhu: arrebatar a la realidad primaria (o imaginada) un trozo viviente para convertirlo en forma pura con connotación plástica elemental y funcionalidad propia. Yvep intenta, con esa reincorporación a la naturaleza, dar a sus formas una funcionalidad monumental; después



Cabeza de mujer (cristalino, bronce)

Eduardo Yvep

de haber conquistado su síntesis formal, volver a asignarle una vitalidad que, por supuesto, no pueda ser la de un pedazo de la naturaleza, pero sí la de una forma orgánica que se funde con el ambiente real, al cual pertenece. El ejemplo más evidente en este sentido es el proyecto "Génesis", concebido para ser levantado a la orilla del mar.

Revela la escritura de Yvep un sentido orgánicamente nacido de la forma que trata a su creación, y que siempre deja en evidencia que su origen es el comienzo verdadero de un proceso creador integral; y fue proceso recomienza cada vez que el artista idea una nueva obra, de acuerdo al sentido íntimo de ésta. "El interés del arte radica en los comienzos", dice Picasso últimamente "después del comienzo todo va fin" (*Vozes* N.º 19-20,

Paris). Esta alusión a la doble acepción de la palabra "fin" implica la crítica indirecta de esa pretensa perfección en las artes plásticas que, más que finalidad u objetivo, es fin, acabamiento.

Este comienzo renovado en cada creación, exhorta a Yeps del reproche de que su obra carezca de unidad. Tal unidad interior exige, pero es además, la multiplicidad de los aspectos de su escritura lo que marca su independencia respecto a todo presente y su espontaneidad de visión. Sin fórmulas ni recetas, Yeps sabe que su estilo nunca ha de ser una mecánica combinación de moldes prefabricados sino una condensación cuya implantación puede ser tan variada como la propia realización en sí.

Siguiendo la línea cronológica, advertire en la obra de Yeps una creciente vitalidad. Su interés por el retrato, que nunca ha dejado, da un sello muy particular a su obra total. Lo que más merece destacarse es que en estas obras afloran la misma inquietud de contribuir a la realización con formas depuradas y plásticas, tan depuradas como en las esculturas o nos figurativas, con la única diferencia de que no se trata de masas, relieves, huecos u ornamentación gráfica, sino de elargos del torso, como un ojo, un ritmo de émbolo, aunque hay que agregar que, en el fondo, dichas formas sonámbulas no son sino formas plásticas elaboradas. Yeps juega con esta fuerza y sutileza de la forma en si un simulacro de mates expresivos que por la vía de la transcripción del natural nunca hubiera alcanzado de modo tan espiritual. La "Goberna" de Mujer Castellana, es atencionadora en ser sentido.

Entre los retratos y las formas se entrelazan una serie de figuras como "Como figuras para un grupo monumental", pensadas para un lago, o sus modestamente llamados "Entredos de marcha sobre la misma forma". En ellas tratamos la más directa aplicación del signo tridimensional y sensible para convertirse en "Figuras imaginarias, pletas de gracia y poesía. Yeps construye los manes, los miembros, la cadera con formas cuyas raíces en la naturaleza están trasfiguradas, a veces derivadas de la idea general de una imagen. Más aún que en sus otras obras se patentiza la sensibilidad, el hilo de la materia, incluso podría hablarse de pura intuición en varias zonas del conjunto de una escultura. Algunas de las formas más materiales, más tactiles se ven complicadas por una especie de subornada, girarismos que aparecen como cartomidos en el bronce o en el barro, también como misteriosas, huecos distribuidos como por azar para dar la sugerencia irracional de unos pliegues, una tenaza y con una intención como si el esculor quisiera impregnar ciertos símbolos con lo infantil. Parecen ser dichas esas fragmentaciones no para variar la escultura sino para desvanecer los contornos, para sugerirnos que no es solamente el ritmo que la circunscribe lo que determina su realce, sino que este ritmo puede contrastar *ad infinitum* dentro de la misma obra.

Resta decir que la obra de Yeps es fragmento, interrumpe diversas veces por la imposición de nuestra realidad. Sapore esto que Yeps no ha agotado aun sus posibilidades creadoras. Y ante las partes de su obra, signos de su existencia agitada, dando que haya quien no sienta la confianza que el mismo artista tiene al hablar de sus futuras posibilidades creadoras.

HANS PLATSCHEK

NICOLAS DE STAEL EN "AMIGOS DEL ARTE"

Amigos del Arte expuso una pequeña serie de pinturas y dibujos de este artista franco-belga. La exposición ha despertado curiosidad y también descontento. La pintura de Stael es un frenesí de color, o mejor, de materia exuberante, puesta en grandes capas sobre el lienzo, y armonizada según una instintiva manipulación. Stael llega a algunos efectos que no carecen de interés, especialmente cuando hace vibrar una tonalidad en el colorido más bien efímero, llega, incluso a dar una impresión de rigidez, a lo cual contribuye también su materia gruesa, que obliga a Pierre Courthion, según escribir en el catálogo, a levantar una tela pequeña con el esfuerzo de sus dos brazos de crítico de arte. Más que al levantamiento abstruso, una fogaz sensación pictórica. A quienes busquen llamas un impresionismo abstruso, una fogaz sensación pictórica, según escribir en el catálogo, haber que advertir que toda la pintura de este último, se halla controlada convenientemente, ora desde el punto de vista intelectual, ora desde el punto de vista plástico, mientras que Stael opera con el elemento primario del azar.

H. P.

MIGUEL VILADRICH EN EL SALON DE LA COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES

Apolinástico cuenta que cuando el Adoneto Robuzan pintó su retrato, "tomó las medidas de mi nariz, mi boca, mis orejas, mi frente, mis manos, mi cuerpo, y esas medidas las transportó a la tela con gran exactitud, reduciéndolas a la dimensión del baidor". Y concluye el relato con encantadora ironía: "Si el Adoneto no me había pintado parecido, no era por error suyo; solamente las cifras se habían equivocado".

Viladrich, cuyas obras se presentaron en las salas de la Comisión Nacional, podría haber sido un pintor que, aun basándose en las impresiones ópticas, cultivara una impresión de visión y un candor de técnica que hiciera justamente que las cifras se equivocaran. Sus pocas obras primeras, separadas en el conjunto de su pintura expuesta, parecen tal variado radio. Sin embargo, Viladrich tomó el camino, diametralmente opuesto, sus cifras en su arte no se equivocan nunca; sus formas y sus colores se limitan a reproducir las cosas externas (estructuradas y peribidas van sólo por la vista.

¿Puede hoy un pintor limitarse a la reproducción manual? La respuesta es obvia. En 1826 Niépce, y más tarde, en 1839, Daguerre, inventaron un método de reproducción mecánica. Desde entonces han pasado muchos años y el método se ha perfeccionado de tal suerte que hoy tenemos cine en terciador. En comparación con el género de pintura que produce Viladrich, este cine no sólo ofrece la ventaja de una mayor veracidad sino también de la movilidad de las imágenes. Viladrich no se muere.

H. P.

WALCH, ALIX Y DENOYER EN "AMIGOS DEL ARTE"

No son muy representativas las telas de estos tres pintores franceses que se exhibieron en Amigos del Arte; y cabe, además, preguntarse si estos pintores son realmente representantes de la actual pintura francesa. Notase en ellos la directa dependencia de los maestros del arte contemporáneo, lo que no sólo les ha proporcionado una idea pictórica, sino también un repertorio de formas y de elementos que exige a los artistas de buscar una auténtica creación. En la nota sobre Yves Kenois indicamos al postura de este sector de la pintura francesa actual.

No cabe duda que Walch se distingue por una gracia muy personal, cierta independencia y frescura de composición. Alix muestra el conjunto más unido, con aciertos colorísticos, especialmente en sus pequeñas telas. Denoyer es el único que carece de interés; probablemente su camino es menos representativo que los demás. Pero haciendo la salvedad de los cuadros de la pintura de Walch y la armonía de Alix, nos alarma la estandarización en las telas que parecen ser pintadas según un mismo patrón en el cual se repite el color sistemáticamente, en la misma gama y en el mismo matiz, mientras que los elementos formales, dada su dependencia de soluciones de los maestros de los siglos, no sobrepasan un límite el que se impone inmediatamente a los pintores que pretenden llegar a la síntesis de las formas sin haber pasado por el análisis de la naturaleza. Walch, que como dijimos, posee el don más personal de expresar un motivo, se salva en algunas telas del reproche de la monotonía, pero no porque haya profundizado más la cuestión pictórica, sino porque antes de repetir formas post-cubistas, se repite a sí mismo sus pinturas de la primera época, donde en realidad reside el valor y la razón de su prestigio.

En cuanto a Alix, podría ser loable su propósito de enfrentarse al motivo natural. (Deso tres de sus telas son incluso abstraccionistas) si no se viera amenguado por un afán de llegar a la realización pictórica mediante el raciocinio. Algunas de sus telas muestran la misma seguridad que caracteriza la pintura de Lhote. El afán de Denoyer de producir una calidad pictórica muy sutil se ve, contrarrestado por su insensibilidad colorística, y especialmente por la ubicación de negros recorados en una superficie de tonalidad suave.

El problema del colorido de estos pintores franceses es un problema aparte que no puede ser especificado en una nota corta como la presente; lo único que podría señalarse a grosso modo es la duda de que estas tonalidades altas, a veces chillonas, y en todo caso crudas y primarias lleguen a alcanzar al espectador más allá de un impacto físico, crudo y primario también.

H. P.



El cantor (Ideo)

Emilio Pettoruti

Cuarenta y cinco impresiones han impreso que se comente en este número la exposición que Emilio Pettoruti realizó en el Avance en el mes de octubre último. Nos ocuparemos más adelante de la obra del gran pintor argentino.



Los Piesol de Poderes.

EL TEATRO DE TITERES Y SUS PERSONAJES

Lo que gusta generalmente de los títeres a un público poco avisado, es la imitación de la naturaleza, el virtuosismo, el número de otros. Por ejemplo: el pianista que preserva hábilmente las colas de su frac, se quita los anteos, sabe o baja el taburete del piano; la esforzada cantante, a punto de estallar; el perro de los dibujos animados, jadeante, de lengua humilde y afectuosa. (Los dibujos animados son, en el fondo, títeres filmados).

Sin duda nos regocijamos ante esos actores que significan esfuerzos de observación y de expresión, y nos reímos. Nos reímos porque no tomamos en serio a esa humanidad, porque a esa humanidad la tenemos en nuestras manos y podemos observar cómodamente sus ridiculeces y sus necedades.

Pero el papel de los títeres no es en modo alguno imitar la naturaleza, sino superarla, crear un mundo surreal, un mundo de claro dimensiones, un mundo sin pesadrez: otro mundo, un mundo digno de ser vivido.

Kalidoscopio, interna mágica, cajas de música, barrocs en botella, escenas de vidrio donde se ve la Torre Eiffel bajo una tempestad de nieve, postales, tontes, barbas postizas, calcomanías, imágenes de santos, orgánulos acrobáticos, flores japonesas que se abren en el agua; todo lo que desorienta, todo lo que confunde, todo lo que transporta: he ahí el verdadero dominio de los títeres, lejanías de la realidad apenas por unos hilos.

Como tomar en serio, por ejemplo, una representación de Wagner o de Coumou, contemplando una Walkyria rolliza, un Tristan molietudo y barrigón, un Koneo cuyos asustaderas apenas colchen en sus calzas. Cuanto ganarán unos y otros si fueran substituidos por títeres, mientras tenores y sopranos del Scala o del Metropolitan cantaran sus partes entre bastidores.

No olvidemos que una parte del teatro de Maeterlinck, el "Le Roi Lear", una parte del teatro de Claudel, fueron escritos para títeres. El ciclista del "Cobayo sentimental" de Salvador Dalí, que atraviesa la escena, imperturbable, con una roca en la cabeza, llevando a la deriva un velo de novia, necesita de un gran esfuerzo para perder su aspecto de hombre, su sonrisa de hombre, su labilidad de hombre. ¡Cuánto ganaría, también, substituido por un ciclista robot!

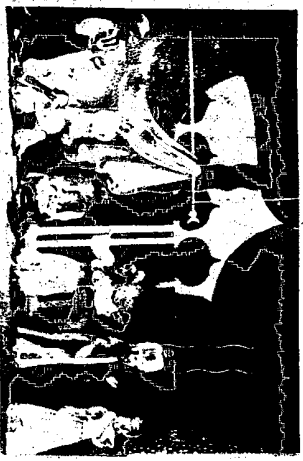
Todo el repertorio épico y mágico, las sagas, las leyendas, están a nuestra disposición. *La Tempestad*, *Edipo*, *El Sueño de una Noche de Verano*, *Como Gustéis*, *Alicia en el País de las Maravillas*, *Las Alas de Archangel*, *La Envidia*, *Artista*, *Cannons*, *Las H.H. y The Noches*, *Leopardi*, y *Obituario*, y Girardoux; toda la legión de dioses y semi-dioses, todo el cuerpo leñal de las hadas, los dioses, los elfos, las estingas, los indios y los diábolos, esperan en guardia que les demos la señal para entrar en la danza.

Pensad en los más bellos poemas, en el Cantar de los Cantares, en la historia de la Natividad. Las reconstrucciones, como la de Oberammergau, tienen siempre algo de sórdido y mequinio. Pero imaginad una Sulamita inmóvil bajo las caricias de la luna. Y el canto de amor se eleva y se derrama por los balcones de Oriente.

¡Inmóvil, sí, ya que los títeres no son torzosamente nerviosidad, agitaron, trepidación, frenesí, histeria. Recuerdo una admirable Natividad, "Le Mythe de la Vierge Marie", representada en París, en la calle Odéssa, detrás de la estación de Montparnasse, en víspera de la guerra. Eran títeres a tige, de movimientos precarios. Las músicas de Mélanie Weber estaban casi invisibles en la escena. Pero, ¡qué vida, qué importancia en esa ausencia de miradas, en esa ausencia de movimientos! ¡Qué concentración! ¡Qué fe! ¡Qué misteriosas posibilidades abiertas a la imaginación, que el teatro no sería capaz de ofrecer!

El gran Gordon Craig, renovador de la escena a principios del siglo XX, cita en su "Art de Théâtre" una admirable página del historiador griego Herodoto, en la que éste describe un espectáculo al que pudo asistir en Egipto, en el Teatro Sagrado de Tebas en el año 800 antes de Jesucristo.

He aquí un corto pasaje: "Al entrar en la casa de las visiones — dice Herodoto — divisé en el fondo, sentada sobre un trono o sobre una tumba — al menos me hizo el efecto de una y otra cosa — una bella Reina bronceaada recostada en un asiento, observaba sus gestos simbólicos. Había tanta soltura



Tierras de Jacques Cheneau, París.

en los cambiantes plomos de sus gestos sucesivos, tanta calma en el modo de revelar sus pensamientos secretos, tanta nobleza y belleza en la expresión sostenida del dolor, que nos parecía que ningún dolor podía quebrantarla. No había violencia en sus gestos ni alteración en sus rasgos que pudiera hacernos creer que sucumbiría a su pasión: parecía tomar sin cesar el dolor entre sus manos, sosteniendo delicadamente, contemplarlo con calma. Hubiera sido para nosotros una revelación artística si ya antes no hubiéramos encontrado otros ejemplos de espíritu análogo en el arte de los egipcios. Este arte, que ellos

llaman de "mostrar y velar", es de una fuerza espiritual tan grande en su país, que ocupa un lugar preponderante en la religión. Nos enseñan así, dando la virtud y la gracia del valor, ya que no se puede asistir a una de esas ceremonias sin experimentar una conmoción física y moral."

Se trataba aquí, para Herodoto, de una bailarina, de un titero, o de una diosa verdadera? Poco importa. La diosa se había hecho bailarina. La bailarina se había convertido en titero. "Mostrar y velar", dice Herodoto. "Mostrar y velar" he aquí el secreto del gran teatro, del teatro de retención, de entusiasmo, de discreción; el secreto dado a los grandes actores de carne por los pequeños actores de palo.

Por esta cita de Herodoto, llegamos también al origen de los títeres. Todo indio, en Egipto, en las Indias, en Europa occidental, que son de origen religioso. Es en el templo, bien lo sabemos, donde nació el teatro: y es en el templo donde nació su hermana menor, la *marioneta*.

En otros tiempos, muy lejanos, cuando hablaban los animales, los dioses no tenían rostro.

Luego los hombres tomaron posesión de la tierra. Y los dioses hablaron el lenguaje de los hombres y adoptaron el rostro de los hombres. Pero hay que creer que la venganza de los hombres no había sido completa. Y obligaron a los dioses a moverse, lo que para un dios parece ser la suprema humillación. En Grecia, las estatuas del templo estaban provistas interiormente de nervios que se estiraban por la acción hidráulica del aire y modificaban la actitud del Dios. Las leyes del magnetismo eran también utilizadas para animar las divinidades. A esas estatuas móviles se les llamaba "neuropastas" y los neuropastas son los primeros títeres.

Pero los neuropastas son bien pronto superados. Y he aquí el teatro griego, donde el hombre que representa al Dios se introduce en una verdadera escafandra de máscara, peluca, telas y collares. Estamos ya en plena erigipsona, y cuando esa escafandra, a su vez, pierda su virtud y sea guardada, relegada, en el armario de accesorios, el reino de los dioses sobre la tierra habrá llegado a su fin. No tendremos más que el teatro de carne y hueso, el teatro de los hombres. Será el crepusculo de los Dioses, el "totterdammerung", será el crepusculo del gran teatro.

Sin embargo, queda un testimonio de esta época heroica: los títeres, los títeres que desempeñan su verdadero papel, los que no buscan imitar a la humanidad. Son quizá los únicos en el mundo que conservan las tradiciones del gran teatro.

Ea que este pequeño teatro es también un teatro de gigantes. (Cuestión



"Manducos" de Recife, Brasil

de injuria. Este microcosmos es también, si se quiere, un macrocosmos. Se trata de saber por qué lado del lente se le mira. En efecto, nada más semejante al gran teatro —aquél cuya necesidad todos sentimos (Medea, Antígona, Akamenón, Las Perras, etc. . .)—, al teatro de máscara y de borregui, al teatro *qui ne déplace pas les lignes*, al teatro impasible y fatal, al teatro robot de la tragedia griega, que estos pequeños monstruos de trapo que hoy nos ocupan: los títeres.

Ved la "Gansou de Roi Renaud", representada por títeres *à tringles* por el titiritero francés Lafaye; para ilustrar la más vieja canción de nuestro Portugal.

Ved el "Mystère de la Vierge Marie" de Henri Hérent, adaptado para títeres *à tringles* por Blachner y Madame Weber.

Ved "Tou-Roi", ese acontecimiento insólito en el teatro paleontológico de fines del siglo XIX, escrito por Jarry para títeres, de tal modo, que los actores que

lo representaron, Lugné-Poe y Suzanne Després, se vieron obligados a actuar como fantoches.

Ved "La Boite à Joujou", escrita por Dehussy para títeres, diseñada por André Helly, y que Podrecca, el gran Podrecca, a quien tuve ocasión de volver a encontrar hace algunos meses en Buenos Aires, ha montado para su teatro de los "Piccoli".

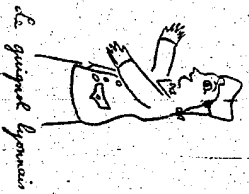
He aquí el teatro, el verdadero teatro, el teatro simple y directo que se dirige a todos los públicos, y que sirve de ejemplo al teatro de carne y hueso. Gordon Craig, que ya he citado, descubrió profundamente de los actores de la naturaleza. Es necesario elevar el arte, piensa, por encima de los sentimientos personales y de la sensibilidad nerviosa. El actor debe ser, según Gordon Craig, una especie de *superfétore*. Sin duda, los títeres están hechos de convenciones, de mentiras, de errores: voces de loro, gestos amarillos y torpes, desproporción entre la cabeza y el cuerpo, arbolos puerilísimos, hecho de Procneta, montañas microscópicas, hoteles gigantes, alas monstruosas, ruedas dentadas, flechas, saúles, paramecia monumentales. Todo en ellos contribuye a desorientarnos, a hacernos escapar por la tangente y pasarnos por las anbas.

Pero es precisamente por sus inescrutables, sus abisnos, sus deformaciones, sus verrugas, sus amputaciones (monstruos de Picasso, rostros asimétricos del Aichelinio, manos entumecidas y cuarteadas de Portinari), que los títeres permanecen como uno de los fines obvios del arte, como uno de los fines testimoniales fieles de la ceremonia religiosa que era antaño el teatro, el gran teatro, el que vivía de los espectadores (es decir, de los *opercantes*), tanto como del autor y de los actores (es decir, de los sacerdotes y de los ofitantes), el teatro de Grecia y de la Edad Media, el teatro del Atrópolis y de la Catedral, que, más que un espectáculo era, un acto de fe. Imaginad que un día, por ejemplo, en el atrio de Constanza do Campo del Brasil, las estatuas de Daniel y de Isaías lloraran a commoverse y a antiferir, con la complicidad de la luz, un conciliábulo del más allá. O las Sibilas de la Sixtina, arrojadas fabulosas. O los rebanos míticos que volean en las eternidades azules de Miro Chaneil. O las musas de James Roser. O los monstruos motorizados de Breughel el Viejo, o de Hieronymus Bosch.

He aquí algunos paisajes de esta otra tierra, cerrada a los actores de carne a pesar de las mueras, las huesos y los trates y adonde pueden arrastrar-nos con facilidad, en suave pendiente, esos actores de trapo y de palo.

Pero los títeres no son solamente una admirable rectificación del teatro:

su cometido es o podría ser más ambicioso. Estas personas tienen en realidad mucho que enseñarles a las personas grandes. Paul Valéry dice de su héroe, Monsieur Teste, con un sentimiento de admiración, que logró *tenir en la main*, queriendo decir con ello que consiguió matar la contingencia, lo accidental, lo provisorio. Seríamos tentados, si no se tratara en realidad de un problema de definición, de adoptar la posición inversa, y de proponer como ideal a la humanidad, tratar de llegar a ser como *titres*, tratar de llegar a la insensibilidad, la ataraxia oriental o, más bien, a esta *certada* armonía entre los gestos y sus pensamientos, entre los pensamientos y sus gestos, que es, tal vez, el grado supremo de la sabiduría. Sabiduría de *titres*, sí.



Sí, vosotros, kantochoes valenses y sicilianos, encaquetados, recibidos de hierro, los que continuáis contando de generación en generación las hazanas de Roldando, del Emperador Carlomagno y de sus valientes;

Vosotros sencillos *titres javaneses, vanyags*, de causa socarrana, de gestos recibidos y felinos;

Vosotros, fieras polichinelas, *gnafons* horresas de carotas rústicas talladas a golpes de hacha (y también de cepa, ya que se paladea bien el vino en la región lionesa), armadas de una escoba, de un sarrén y de una *cecevola*, que lucháis contra el gendarme con la furia de un "abrago" a las once de la mañana, un día de sol, en la avenida Río Branco de Río de Janeiro;

Sí, vosotros, *titres* expresionistas de Chénais, de Blatner, de Lafafé, los que utilizáis sabiamente los recursos de la luz y la oscuridad sobre el



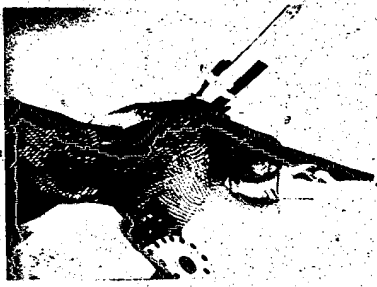
Titres de Elena de Frangilla para "La Nive del Mar" de Felipe Novoa.

corte de una boca, el relieve de un contorno, el *carter* de una mirada;

Vosotros, traviesas automáticas de ojos de langosta, los que, sentados sobre las rodillas de un contrifloro americano, dobláis de pronto la cabeza 45° para abrir desmesuradamente una boca pastosa y proferir una injuria ingrata e inconfesable;

Vosotros, *prima donna* de los Piccoli, que avanzáis por la escena balanceando las caderas, hinciendo el polvo con la cola del vestido, con la mano sobre el seno izquierdo, haciendo garzarismos en una vocalización de Donizetti;

Vosotros, en fin, *manolegros* del Nordeste del Brasil, tan humildes, y sin embargo tan eficaces, que aparecéis en lo alto de una simple tola extendida a lo ancho de la plaza, y dais con libertad vuestra opinión sobre la gente y sobre las cosas, y cantáis y danzáis impecablemente el *arr-*



Tercer de "El Guitary"
de Andrés Méjico.

ha cañona y el *ferro* recifense; al, vosotros, *lantoches, marionetas, burritini, papazai, cabotins, marmuseis, neuroplastas, kobby-horse, old vice, puppet-plinger, kaspets* checos, *karqouls* de Tunquín, *polichinelas, mulepas-llos* de *Petrushka* de Stravinsky y del *tombale Master Punch*, en quien se encarna desde el siglo XVI la libertad de espíritu del *coelmei londinense*; si, esos vosotros, *mufiegnitas* insistentísimos, *pequenos monitos* de pasta, *tein* y *enrraño*; sois vosotros quienes mostráis a menudo, gracias a vuestra simplicidad y decisión, el camino, no solamente del buen teatro, sino también de las sabias operaciones de la vida y de la muerte.

Dicho esto, los hombres, estos títeres destronados, estos títeres de carne y hueso, han charlado suficientemente. Dejemos hablar a los títeres de trapo y de cartón. Los títeres anteriores al pecado original.

NICHEL SIMON

Río de Janeiro, octubre de 1948.

Traducción de BEATRIZ GARCÍA LAGOS DE BAYCE.

CALENDARIO DE TEATRO EL REGRESO DE ULISES

"El regreso de Ulises", obra de Denis Mackinnon estrenada en el Soder por el conjunto "La Isla" el 20 de noviembre (y repetida el 1.º de diciembre), obtuvo la mejor distinción teatral de 1942, al lograr en el concurso oficial de Instrucción Pública un segundo premio, tras haberse declarado desierto el primero. Denis ha reelaborado largamente, de entonces a acá, "El regreso". Aún sin reelaboración, fue siempre muy superior a lo que se ha conocido de los primeros premios de años anteriores y siguientes. Estas precisiones humildes tienden a situar sumariamente a la obra en el tiempo de su inicial notoriedad, y refieren la expectativa que precedió a su estreno.

I

El "El regreso de Ulises" tres mujeres (Tana, la esposa; Desilla y Angélica, amigas de Tana) aguardan el retorno de un hombre, manifiesto y reintegrado por la ausencia. El primer acto se propone el mito poético (como lo ha llamado Rodríguez Monroyal Mar. cha N.º 456) de esta espera. Los dos actos siguientes relatan el desconocimiento que padece Ulises al volver, sin sentido para igualar la imagen que ha sucedido desde antes. Tana se niega a admitir el regreso de Ulises, en cuanto él importa un regreso a la realidad. La fuerza innovadora de la imaginación, el factor poético prevalecen. Prevalecen en Tana y en ella definitivamente, que se resalta de la obra al autor—overdram en Denis Mackinnon. Otros obtienen la muerte de Ulises como final del conflicto (confiriendo su estridencia ignorar o no creían que la terribilidad y el sereno reanuncian un error intrascendente, que la irreversibilidad y el sereno piden aún más drástico que la simple circunstancia de que, con una evasión, se les dejó la escena libre.

El tema es, en sí mismo, un tropo. Promete un universo poético y propiamente a él el desconocimiento cotidiano entre la mayoría de los seres, y ser visto inmovilizado, conoído, aido a mendocinas vivientes y a realidades demostrables, que es la viciosa.

En esa hondura de unis y otras posibilidades, no crean las correcciones de la existencia cotidiana: no es posible atribuir a una sublimación poética en la fase de un personaje (candela del autor), una correspondencia premonstrada, un más o menos huido sentido común en ser presentis. Ulises podrá reforzar una sensación expresar su intensidad en alguna iluminación fortuita, y eso no lo representaría para entender el drama, la realidad del mito poético que plasma sobre él, que lo utiliza como objeto de predeterminación. No es posible tasar de ese modo, en función a una calidad poética adecuada (del autor a los personajes), una actitud de los personajes en el drama: no es posible escribir que, porque las toques contraher al contrario con alguna nota para, están involucrando la trama por la que el autor los conduce, más fiel al mito en total que al dibujo de uno u otro de los participantes.

En "El regreso de Ulises" se sobrepone, en desigualdad, dos estructuras: la dramática, esquematizada hasta el extremo, recordadora de todo poemario; atenta al solo, desvirtuado del asunto, en su medida, sin variantes ni invenciones literales; y la poética, mucho más generosa y libre, mucho más rica.

La idea del desequilibrio de Ulises por su mujer, es bella y breve. Denis prescinde de toda posibilidad de enriquecimiento de la fábula misma: la virtud en su des- hundir elemental, primaria. En "El regreso de Ulises" no hay nada dramáticamente in- movable como no sea la misma idea dramática. Acaso se diga que es idea de pureza de sufridos "ambigüedades". Heva a la resaca de la idea (sería fácil seguir los precedentes griegos). Pero la idea dramática no era esa vez; por sí sola, lo bastante prodigiosa para que sus virtualidades influyeran el período de un par de horas de representación.

De algún modo, Denis tuvo esa serendipia. Y en vez de atender la inventiva formal de que el asunto pudiera ser sustituido, la sustituyó por otros datos, por aquellas de que es capaz el investigador de hallar, al poeta que hay en él.

No es que se haya ahogado al drama, con el ejemplo de la ferozidad literaria: era, vez "El regreso" parece una demencia de esa índole. Lo cierto es, sin embargo, que el poeta sucurre demasiado al demando y a medida asunto. Hecándolo y trasladado en el juego literario de las réplicas, de los embudos monológicos, de las distorsiones poemáti- cas. Denis atiende por largos ríos a ese envenenamiento dramático por encima y más allá de la enigma y eterna amenaza dramática de su obra.

Afortunada, ahora del espectáculo, parece forzoso que el espectador asuma uno de los términos de esta alternativa: o que se distraja de lo que va a ver, y entrever hasta sus extremos (afiliando su atención abandonándose) o que ejerza una susceptible vigilancia crítica sobre la forma en que el asunto sigue dictándose, en su ardorosa sobre- estructura.

Cuando esto último ocurre (y es lo mejor que puede ocurrir al autor, la ocasión que supone el milagro más entre), "El regreso de Ulises" está creando un grave riesgo. Porque, desvirtuada del interés del asunto, se ve afrontada a una experiencia del calibramiento crítico inusual, que la desvirtúa, que desmonta el mecanismo de cada escritura verbal (sólo del poeta—sabe a esta altura el espectador—pueden haber las mejores sorpresas).

Quiénes han querido de ese modo, desde el segundo acto, al decir de "El re- greso" (y así creyendo que según su asunto, han estado ahogado por detrás de él a la mano que lo sustentaba sin pausa). Le han incrementado tales o cuales desajustes estilísticos. Con una tal severidad y con un gran permitido aislamiento del sentido crítico literario, casi ninguna obra se salvaría de perderlo todo. El período del autor no es tanto el de haber incurrido en las inconsecuencias estilísticas que se le señalan, como el de haber negligido la coherencia dramática, que habría permitido de aquellas posibles disparidades, de aquellos supuestos desajustes de la mano escritora.

El verso mayor está, pues (nos parece), en no haber violado ese desajustamiento del registro de la atención para el espectador más enloque, en no haber dejado la fábula ne- gada de quietismo total de la representación para el público más comoda. En síntesis: el período—de poeta y de incipiente—está en haber transformado el espectador en

auditor, y en haber producido así el área del puro crítico literario, espectáculo que al autor central le es generalmente adverso.

Por conjugación de distracciones y de atenciones desviadas, "El regreso de Ulises" suporta preferente estructura literaria, que la obra central no merece en cargo tan pre- eminente. Aparte de la suposición de que haya tenido un público más de literatura que de teatro, hay una culpa propia del autor en ser desenfocado de la cuestión: el poeta controló una fábula de adhesión o de reticencia extra-central, por entusiasmarse en el cuidado de bitsos poéticos que la escena no realiza ni agradece.

III

Insistimos, ya que acaso hubo un esencialismo delirante, que impuso al asunto las contorsiones, anécdotas, eliminaciones de momentos, sin darte en alivio en cambio que pide tan frecuentemente el drama.

Es sintomático de esa disposición creadora el hecho de que los hijos fundamentales, en que pudiera haberse apoyado la acción—el encuentro de Ulises y Tana, el flagela- miento de la mujer por el hombre, la muerte del hombre—, ocurrieran fuera de escena y se dieran como situaciones de arranque, como puntos de partida, como carpetillas del sentido dramático (en esa forma, un tanto desahogado) de los personajes y del discurso. Hay una garantía de fondo, desde el destino literario del poeta, en la circunstancia inver- sible de que Ulises, Tana, Bencala y Angélica advengan ya lanzados a escena, impedidos por la virtud impersonal, impersonal, de algunos omitidos hechos: esos hechos son ante- riores al momento en que el autor toma y retoma el asunto, y al espectador le está vedada toda satisfacción directa, toda posibilidad de sustracción en los hechos, de meditación y ave- riguación dramática de ellos.

Tal entendimiento de la manera de situar dramáticamente a "El regreso", concurte también a proveer lo que antes llamamos su carácter, su esquematismo sustancial. Las preguntas concretas a un sentido exterior de la acción (el episodio del peregrino, el esta- llido de Ulises contra Tana, su burlada a Angélica) corren de la sutileza literaria al dominio del hecho teatral, en una curiosa suerte de dependencia, de atracción de órdenes, que les hace convertirse en hipérbatos e ilustraciones de la palabra misma. (Hemos sabido hasta aquí, por impericia, la definición más subterráneamente sentida: la de que tales mo- mentos son mofiosos de la acción, atribuibles a la misma tensión del discurso, a su ben- dición; la de que tales momentos son la demencia y el desborde del discurso, una vez que él se ha demodado de toda connotación literaria previa y persiguida).

Por todo eso, la sobreabundancia del lenguaje es en mayor medida el efecto de un desequilibrio de fondo, que el efecto de una exuberancia de "la floración poética", como ha creído advertirse.

Todo se reduce a la misma comprobación recurrente, a la misma transgresión defi- nitiva: la primariedad ostensible y holgada del escritor sobre su obra escrita.

La primariedad del autor, sobrepasando con el interés de su experiencia, de su com- promiso manuscrito literario, el interés escueto de la obra como estructura o exposición dramática, ésta es la salvedad mayor—la última salvada, si se quiere—de este espectáculo. Estos y se han demostrado las condiciones de un escritor teatral: falta una más segura confianza en los efectos que la misma acción teatral, cuando ya sin prohibiciones ni des-

prejuicios errados a ella, actriz. Cuando la vigiliencia sobrepasa del poeta, del creador literario, esa amplia por la crítica para mantener dentro del mismo engagement teatral, sin reducir o recibir su extremo. Denis Molina habrá alcanzado una madurez de dramaturgo de la que ahora y en nuestro medio, "El regreso de Ulises" es un anuncio inolvido.

IV

Las virtudes que evita el autor, las que adelanta a través de esta obra, son, pues, importantes, muchas.

Hay, por fin, un escritor serio, con mucho y bueno por decir en los trabajos de nuestra escena. Hay el responsable de un asunto de feliz entonación, dramática, el segundo creador de otros. Hay, en suma, un creador literario pujante, a veces desafiado pero siempre considerable y vivo, que puede permitir la prodigiosa sin menzura del decoro.

Muy raramente el honesto rigor crítico puede dejar en pie estos reconocimientos, sin desconfiar de un entusiasmo de una ligereza, de una entrega importante.

V

El conjunto de "La Hija" encorseta los méritos de una obra tan libreada al decir, a la intención, a la fortuna de una delicadeza de entendimiento.

Los intérpretes (con la excepción de Blas Baidor, que cumplió correctamente y se favoreció con el contraste) recitan sin discurrir, pasión y templanza sin ponderar, repiten sin comprender.

Como "El regreso" se apoyaba en el crecimiento interior de una certidumbre en cada personaje, la frialdad de la interpretación lo perjudica.

Algunas virtudes y defectos menores de la representación han sido anotados en otras páginas: su mención cierra la nuestra. Entre las primeras, los efectos acentuados de iluminación, creando la atmósfera del drama; entre los segundos, la desgraciada elección para el personaje del peregrino, la confusa vaguedad de los vestuario.

C. M. M.



LA CIEGA PUPILA DEL CINE

El nadador, desnudo y hueco, con una careta respiratoria y un pequeño depósito de aire comprimido a la espalda, se lanza al mar en un buco de diez y ocho metros. La densidad submarina le torna ingrátivo y su bucear se convierte en vuelo. Vuela en la extraña y cernida claridad acuática, en un laberinto de sombras y rayos de sol, en balancentes bosques de algas, entre ráfagas fugaces de peces plateados, en el interior de los barcos hundidos, que retienen su último gesto de vida humana—agudo e inmóvil para siempre—en camarotes amueblados, en maquinarias íntegras, en el timón que aún inicia un leve giro espondáneo, queriendo navegar... Todo un mundo, fascinador por su belleza y su misterio, subyugante por la atracción de esa aventura inédita del hombre en el fondo del mar, se asoma a la ventana de la pantalla en el film *Epaves de Jacques Cousteau*. Y un público eléctrico, minoritario, lo sigue con maravilla. También con una creciente e inextinguible desazón. Y en la sala cinematográfica entra una secreta rílagas de alivio, y hay un arrellanarse de almas en sí mismas, cuando se comienza a ver la película—realmente bella—sobre los problemas amorosos de un modesto parisense.

Así, mi querido reconstruyó de pronto, en la sala de Injo de Buenos Aires, una olvidada aldea española, la plaza de noche, un público de gañanes que no habla, visto jamás el cine: este como de luz, cargado de marga, sobre las cabezas de éste y de aquel público. A aquel público se lo llevaban las Misiones Pedagógicas de la República y el experimento tenía un interés

de prehistoria, de nacimiento de un arte para pupilas nuevas. Alucinado asombrado de místicos ante el mar insospitado, que se abalanza hacia ellos en la pantalla; indiferencia sôparrona ante los mascarados de Nueva York; y, de pronto, el clamor del éxito y la felicidad: un burro se revoloca en una panamera castellana. Aquello era su vida y allí se reconocían, se encontraban. Como los negros sudfricanos en sus películas de la selva, interpretadas por ellos, como los cow-boys yanquis de 1910 en las películas del Oeste, "teatro en lata", a las que dieron su éxito. Como este público minoritario en el drama amoroso del modisto parisense. El hombre primario no perdona a casi nadie, todavía.

En muchas tribus primitivas —los esquimales, entre otras— se acostumbró a contar las leyendas y cuentos verdaderos en forma breve y esquemática, porque se supone que todos los oyentes los conocen ya. Y también en este primitivo civilizado de los cinematógrafos urbanos —cuanto más gran público más cierto— le gusta ver siempre lo mismo: un conflicto amoroso, dramático o cómico, que acaba en felicidad o drama, y trazado con unos cuantos nodos conocidos. Todo lo que sea alejarse de esta obra tipificada "en la que el público se reconoce", es la invitación al fracaso. Al público le gusta adivinar lo que va a suceder, con alguna variante imprevista en que constata la novedad y la sorpresa. Pero un final anticlímaxicamente inesperado, absolutamente distinto de lo que el espectador siente, le defraudará y molestará. No por falta de conexión lógica con el resto de la acción, sino por horror a lo imprevisto, por manifestar lístico ante lo que no puede reducir a su módulo de vida o sistema de ideas.

La misma desazón oscurá, inexplicable, pero que, apremiante, lo angustia ante la pantalla que lo pone frente al girar de los astros, el pulular de las bacterias, la huida de los hipocampos en las aguas del acuario o la aventura del hombre en el fondo del mar. No puede soportar el drama terrible que es —en este caso— la sensación y el concepto de su concentración con el universo en marcha, con la vida total del orbe. Que no se abstraición intelectual; problema filosófico o biológico, sino la simple impresión y el estremecimiento de mirar el cielo estrellado en la noche profunda. ¡Una hora contemplando la bóveda velosa; he aquí un gran drama! Pero el espectador prefiere reducir la noche estrellada a dos seras, una mecanógrafa y un agente de seguros, que contemplan la luna desde una terraza, porque se aman. Pero que no puedan casarse, porque el padre de ella se opona, hasta que el novio no consiga un empleo estable de mecánico dentista. Lo mismo da la

obra de arte que la historia trivial; en el fondo, está el molde y la homogeneidad, casi sin exclusión.

Sin que el cine sea el caso excepcional, sino, por el contrario, sintomático. El cinema muestra muy claro este problema, porque es un arte imprevisto aunque sea un gran arte—, sujeto a muchas restricciones que tienen todas ese mismo origen. Desde la censura vulgar, externa y circunstancial —sin que miedo pudieran a lo nuevo, cuyos efectos se desconocen—, hasta la adolescencia de sus medios de expresión, de su sintaxis y profunda, confusa, como arte; arte que apenas ha dado de sí todo lo que pueda ser. Pero el problema es general. Toda la pintura de Occidente ha estado dominada durante siglos por el tema religioso; salvo excepciones, como la pintura de género holandesa. Y temas religiosos estrictamente controlados, en el dogma y en la forma artística, por la férrea dictadura eclesiástica; el libro del pintor *Flores De la propiedad de los asuntos religiosos en el arte*, muestra hasta dónde llegó esta tiranía. Lo que no es pura arbitrariedad clerical, sino algo más hondo y total: oscura necesidad elemental.

Si al cine actual se le liberase, ahora mismo, de todas sus trabas exteriores, y se le agrase para él una capacidad artística completa, es dudoso que el público quisiera ver algo más de lo que está viendo. Sólo unos cuantos artistas, locos de aventura, intentarían lo inédito, como quisieran hacerlo hoy. El hombre primitivo no perdona a casi nadie, todavía. Y el hombre sigue viendo y queriendo vivir en la sólida ciudadela de pequeños, cuyos límites son, como ha dicho Huxley, sus impresiones primarias y sus típicos misterios personales. Más allá está el vacío, el abismo, con la misteriosa llamada del vértigo; abrirse a todo, arrojarse a la nada. ¡La mortal aventura sin fin!

Y no. Necesita un mundo a su medida, hecho por él y para él, donde la más profunda alma sea vulnerable a pie, donde todo sea comprensible y definitivo, desde el santo protector y el misterio religioso de la muerte, hasta sus amores llenos de delirio, placer y dolor. El hombre primitivo no perdona a casi nadie, todavía.

Porque treinta mil años son muy poco y treinta siglos no son nada en la evolución humana. Y el hombre primario que hacía mazas cazadora en las pinturas rupestres, sigue vivo en el fondo de nuestra alma. Y somos esquimales, con nuestra leyenda estereotipada que gustamos oír repetir siempre, siempre, siempre. Sólo el genio, el talento excepcional, puede contar y hacer otra cosa, puede imponerlo... después de muchos siglos de hacerlo repetir. Cuando dentro de esos siglos, los hombres de entonces vean el arte de hoy, tendrán la impresión, entre cómica y desoladora, de un prodigio fabuloso.

loso en manos de un niño, de ese niño que exige siempre el mismo cuanto y no quiere variaciones. Con otras muchas cosas de nuestra época sucederá igual. Porque es que hay una desproporción disparatada, ilógica, entre la alta inteligencia del hombre actual con su obra fabulosa—ciencia, técnica, arte...— y el bajo nivel de su mundo espiritual instintivo, donde sigue casi intacto el salvaje cavernario con sus feroces sobrenaturales, su magia, su crueldad, su aislamiento...

En realidad, a ese mundo se acaban de echar las primeras sondas freudianas. Este absurdo es la tragedia de nuestra época, y una Alemania ha sido destruida por haber puesto su altísima inteligencia a los pies del ciego hombre primitivo.

Nuestro cine no puede liberarse de esta vergüenza. Que si se dismulla en la película inteligente y hermosa, resalta como un grito en cada film estereotipado y mediocre, precisamente porque el cinema es el arte de esta época. ¡Nuestro arte! Jean Epstein ha señalado, recientemente, que el cine actúa en la evolución de la humanidad—de las ciencias, de las artes, de las ideas, de la filosofía...— como actuó el descubrimiento del telescopio y del microscopio al traer a nuestras vistas el macro y el microcosmos. Sí. El cinema es la pupila inédita hacia un mundo inesperto de arte, de ciencia, de especulación... La pupila que quiere continuar la gran aventura de la inteligencia humana. Pero es ciega. Porque está obligada a servir a hombres que no quieren ver con ella.

MANUEL VILLEGAS LOPEZ

Buenos Aires, septiembre de 1948.

DICKENS REDIMIDO

CALENDARIO DE CINE

El cine inglés cumplió empueradamente la difícil tarea de dar forma cinematográfica a la novela de Dickens *Great Expectations*; tan sencillamente que llegó a abigarrar todo cuanto pudo el pasado larreo que el original impone, sin traticionar en demasía un complicado intríngulis ni su romántica demencia. De aquel estorbo y aquella fiel aplicación al texto, distanan también los males que un admirable lenguaje imaginífero no alcanza a reparar.

En todo cuanto pudiera llamarse prólogo y comienzo—la infancia de Pip y sus visitas a Satis House—, el acorde de forma y tema engendra un irreprochable resultado por cuanto se toma parte la psicológica verdad, la humana vigencia y la auténtica poesía estereotipada de un fértil contenido cinematográfico. La evocación que Dickens hace de la infancia, antes de precipitarse en el extenso parano del folletín, es al tiempo exacta y conmovedora. Y por la media hora de emoción que ella procura puede darse cumplidamente lo restante de la película, aun aquello donde el cine ejercita su mejor habilidad en torno a instantes episódicos, aun aquellos donde esos episodios ofrecen "al cine un más sólido sentido".

Toda la infancia de Pip está dividida en dos partes y absorbida por dos encuentros: el encuentro con el forzado en el momento y el encuentro con Estella en Satis House. Primero vemos al niño, con un ramo de flores en la mano, corriendo por un desolado paisaje gris, llevando las flores hacia la tumba de su madre, balanceándose de pavor ante la figura del hombre horrible y engullido; de este encuentro siguen los episodios que llegan el niño al hombre y que rematan en la secuencia violenta y sombría de la captura. Luego le vemos entrar en la casa silenciosa, de vestantes danzadas y largas escaleras y negros corredores, donde Miss Havisham, vestida con joyas gras de novia, vive a la luz de las bujías, entre colgaduras porfóreas y estatuas y perdidos marjates de bodas; donde Estella, ya y vice versa, desea de sus de las más deliciosas figuras de niña que hayamos visto en el cine.

Del primer encuentro provienen los infantiles errores de Pip, las secretas relaciones con el peñisario y el apuro abor de niño y aventura que ellas tienen en la imaginación del niño; del segundo, el integrado sortilejo del amor, aprendido entre un beso y una bofetada, con todas sus danzadas y sus estasis y sus lágrimas escondidas. Esos dos encuentros, que en la novela y en la película determinan el futuro de Pip, forman aquel prólogo y comienzo que tienen una calidad cinematográfica al par tan resca y fluida, tan exquisita y vigorosa. Lo mismo los andos panorámicos que los melancólicos salones, lo mismo la estampa del niño—dedicada y firme, donosa y candorosa—que la de Miss Havisham, goceosa y trágica, lo mismo ese minuto que esos besos, que el lenguaje de imágenes en que todo se vive, posea una capacidad de detección, una sagacidad, una certid expresiva admirables; posea una verdad y una vigencia autónomas, distintas de las de la cotidiana vida regular, pero coherentes y perfectamente aditas al destino artístico que cumplen. Y es fra la media hora de cine por la cual puede darse no sólo la que aquí resta, sino la totalidad de muchas otras películas.

Luego la historia se lanza a la trivialidad narrativa para contaros la vida de Pip en el Londres de 1830 y sus "grandes ilusiones", que son las de convertirse en un *gentleman* y asistir a las todas recepciones de Mayfair: o sea, lanza a la aventura romántica del pequeño gerente que refrena para dedicarse solamente sus sentimientos paternalistas con la mano puesta sobre el corazón. El tacto de David Lean y la circunspección de Ronald Neame hicieron de muchos corazones el fríasgo romántico de Dickens, corriendo los inmensables discursos edificantes, escarmentaron muchos jóvenes, dieron un nuevo ritmo a la preciosa futilidad del relato: no pudieran sin embargo eludir los males del libro que gravitan con una presencia inevitable. Y sólo por sus espléndidas condiciones visuales—referencias a la magia del cine—previviera en nuestra memoria los bellos cuadros que fraguó la cámara al margen de toda esa mala literatura: diligencia, campañas, guardas, marinas que recordan a Turner, paisajes que recuerdan a Constable, terrales que recuerdan a Hogarth.

Con el retorno de Pip a Satis House la obra adquiere de nuevo, en algunos instantes, el encanto perdido: y una fuerza interpretada y sabida: cuando la muerte de Miss Havisham entra el desahucio de la vajilla y los candabros y los rotos maderos: cuando el buzo flota de la cámara y la entrada violente del sol en aquel mundo de polvo y sombras y empalmados espejos y carcomidos cortinajes y muchas roscas de polla. Luego, con la fuga de Estella y Pip, la película nos conduce, por el estigio de una oportuna asociación, a aquel comienzo en que dos deliciosos niños se encontraban para jugar en un jardín abandonado.

Los males que aquejan a *Grandes ilusiones* pervienen íntegramente del original, si que liberada y director guardaron una fidelidad feroz. Y es fuerza decir que el cine alivia esos males, hasta hacernos casi olvidar, merced a la magia teatropedagógica de sus imágenes. Tal como había hecho ya con los males sin cuento de *Otello*, *Tolstói* y *Little Dorrit* y *David Copperfield*, cuya lectura difícilmente superamos hoy si rehicésemos en la penosa tarea de emprenderla.

OTRA VERSION DE "ANA KARENINA"

Es éste el quinto y estár cinematográfico de la famosa novela: el primero, francés, data de 1930 y el penúltimo, noroccidental, de 1936. No hay en él más sutancia y espíritu solitarios que los hubo en los otros, pero como queda que la fidelidad realista no es necesariamente virtud de una versión cinematográfica, de nada vale juzgar ninguna de las cinco películas tomando como término de comparación la novela misma. Al fin y a la postre, todas utilizan el mismo parcial motivo narrativo: los amores secretos de Ana, su fuga del hogar, sus ulteriores desgracias y suicidio.

De las cinco, es, ciertamente, ésta la más cuidada tanto del clima, general cuanto del portmanteau documental: la más atenta al sentido cinematográfico: la más rica, prolija, en detalles y acciones, no forzadamente ociosas sino fundadas siempre y afines a una atmósfera celosamente fraguada y vigilada. Es también la más sentuosa y la que posee, al par, un libreto más entido, aunque no siempre tan parco como fuerza merecer. La dirección de Dovziovker luce su menudada destreza en imponentes ocasiones: cuando el encuentro de Ana y Vronsky, cuando la separación de Ana y Karénin, cuando las carreras de caballo, cuando la soledad de Ana en Italia, cuando el parto y la enfermedad y el delirio, cuando el suicidio en la estación, cuando la desolada y solitaria. No es novedad esta dar

terza, que se ha manifestado en tantas formas y con tal variedad inventiva. Por veces le basta el primer plano de un rostro, el cruce de unas miradas, el reflejo de una figura en una ventana, para informarnos cabalmente de un estado psicológico: por veces le basta la alusión más indirecta—una sombra que vela a un personaje, una multitud que corre ansiosa, un niño extrajo que recuerda al hijo ausente—para comunicarnos con extrema fidelidad una emoción. Y en algunas escenas—tal la de la estación bajo la lluvia, tal la de la locomotora que avanza sobre el separador puesto ya en la situación de la protagonista—la maestría de cámara y montaje es comparable a la más completa maestría de que haya hecho parte el gran director.

Pero estos fines no reducen la totalidad de la obra de sus males sustanciales: una recepción cinematográfica ágil y fría, un cuidado menudo e impersonal una oportunidad neutralizada: en el esplendor de los colores y las escaleras y las verdaderas, la humana, vacía, doliente o bozosa, de los personajes, se pierde como una herida. Y más de una vez la pasión de Ana, las inmensas morales de Karénin, el volar amor de Vronsky, nos parecen, en su momento, típicos literarios, desbordados de todo vibrante calor.

Ciertamente, el tío de actores que tuvo, a su cargo los tres principales papeles, antes muy designado. Admirable, Ralph Richardson, con su fuerte máscara y su juego mínimo al tanto tan comentado y expresivo; irredundante Vivien Leigh, quien, si trahese felizmente la descomulgada desventura y el alborzamiento arrojado de su nuevo amor, apenas alina a comunicar el abandono y la desesperanza; insuficiente por completo Karen Moore, cuyo Vronsky es el más descolorido que el cine nos haya dado a conocer a través de tantos actores diferentes.

Esta última transcripción cinematográfica de Ana Karénina no es—ni hay por qué exigirlo—nada más que lo fueron sus antecesoras a la densa materia social y moral de la novela. Es, sin duda, la más minuciosamente velada y acera, la que pueda hacerse de algunos aspectos de dirección más brillante. No es sin embargo, la más homogénea, ni la más conmovedora.

DRAMAS DE TRASGUERRA: "LA BISOVEDA"

Las vinculaciones entre esta obra y *La última cena*, de dichos memoria, van más allá de las que puedan guardar entre sí las empresas productoras: y los grupos de realización, muy abstron temas similares y se amozan en un común espíritu de filantropía y de convicción humana. Se muestran también cercanas en el tratamiento que imponen a los temas: objetivo, riguroso, casi documental; tratamiento honesto a todo discurso, heroico o propagandístico, y por eso mismo desoladamente convincente.

Del mismo modo que *La última cena*, esta película contempla la guerra desde la perspectiva civil, y eso como personaje fundamental la multitud dramática de los desgraciados, de los refugiados, de los fugitivos, tanto más dramática ahora cuanto está formada por niños. Del mismo modo que en *Marta Luder*, la atención del espectador se concentra en la vida de un solo niño e irradiada luego sobre la de todos los otros abandonados que la guerra lanzó a la interminable aventura de las carreteras y de las ciudades en ruinas. Pero en *Marta Luder* la visión era harto más estrecha, la verdad, amputada del drama colectivo barro menos sensible, y menos inflexible el rigor del lenguaje cinematográfico.

fico. Aquí, por lo menos mientras priva aquel drama colectivo y sus desgraciados aspectos, la visión es amplia y multitudinaria, y la subjetividad, inabarcable.

Toda la historia no es más que la de una madre cieca que busca a su hijo, sobreviviente del campo de concentración de Auschwitz. Al tiempo que nos hace seguir la peregrinación de la madre —simplísimamente interpretada por Janina Novotná— a través de interminables oficinas, interrogatorios y desprecios, nos lleva también tras la peregrinación del niño, y con él, tras la de todos los niños europeos, secos, famélicos, hambrientos convertidos a veces en animales mediochos que sólo añoran a huir de una muerte que sitúa tras sí a sus vecinos.

Esa historia es inabarcable mientras mantiene los términos generales, la predominancia del problema humano y la tensión del drama del niño perdido. Pero el niño es recogido por un soldado norteamericano, y a éste han de plantearse otros problemas, morales y administrativos, cuya incidencia en la película es excesiva y por completo extraña a su verdadera naturaleza.

Y no es que el argumento, desde jamás hasta el melodrama, ni el soldado o el niño adquieren una caducidad novelesca; es que el tema mismo se desvía y trahiera al entrar a considerarse, con menudos y a veces fatigosos detalles, la amistad entre las personas, a contar exhaustivamente su vida común, y en fin, a elaborar otro drama —diferente y menor— con el afecto del soldado y las dificultades que se le oponen para llevarse con él a su protegido.

Pero hasta este encuentro —y aún, muchas veces, después de él— todo lo que se refiere a los refugiados, a su vagabundaje por las ciudades demolidas, a sus viajes por las oficinas y campamentos de la Unión, goza de inimitable calidad, imparcial y analítica, que en este caso es la expresión máxima de una ternura que nos arrastra al corazón. Y todos en este caso es la expresión máxima de una ternura que nos arrastra al corazón. Y todos los actores, así los profesionales como los novatos y admirables extras, exhiben una eficacia que se sostiene por el aspecto documental, respaldado por el escudo de realidades que emboscadamente va sosteniendo el espectador. No sólo el pequeño Ivan Jančí sino todos los demás niños (¡qué dolor!) la música de la película humana; qué desgarradora la voz de la polaca (!) cuando minuciosamente se alce después de impenetrable verdad ante el mejor valor de esta obra. Por eso es que pueden no parecer actores sino auténticos niños hambrientos, secos, amarrados, síndicos.

El tratamiento cinematográfico posee el estilo que más justamente conviene. El cine registra con aparente impersonalidad y organiza con suave familiaridad, los grupos, las baratas, los trenes hacinados; utiliza como vasto escenario las ruinas interminables y nos comenta, como sin querello, el sentimiento operativo del imparable carlismo. Usa, además, con habilidosa independencia del polifonismo y obtiene de él —como obtiene *La última cena*— un inolvidable resultado: una atmósfera, sintomática, del silencio, aunque los contornos verdaderos de luz y apollo consisten en distintos una locutora que cuenta lo que vemos y se lamenta en una infra-estructura hachonosa.

Sin llegar a la unidad y al vigor totales de *La última cena*, este drama de tragedia, drama de una generación entera avarada en zigzag por entre las ruinas de Europa, supera a toda otra obra asíloga que el cine no haya hecho conocer.

UNA CABAL AFIRMACIÓN PLÁSTICA: "LA PERLA"

A partir de *María Casadeira* (1946), documento leído pero categorico, hemos visto definirse en la cinematografía mexicana una corriente de afirmación terrenal, reclamo de realidad, casi dicha indigenista, y aguda por completo al fácil positivismo terrenal de los charros cantores. Ese cine, de raíz honda y tenaz localismo, surge en palabras y hechos a la literatura, muestra, al tiempo, un inflexible rigor dramático —extendido a veces y angustioso— y una preocupación plástica digna de esa tradición que puede remontarse hasta los frescos milenarios de Teotihuacan.

Después de *María Casadeira* vimos *Flor Silvestre* y *Esmeralda*; y nos enteramos sin verla, de la alta calidad de *Río Escondido*. Con alientos en sus argumentos, todas esas películas manifestaban una poderosa voluntad plástica, una robusta suficiencia para expresar en entonadas imprevistas la realidad, antigua o moderna, del pueblo mexicano, un contenido eminentemente visual de la imagen, un instinto y una inteligencia a la vez primitivos y astutos. Todas ellas movieron, además, de la colaboración de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, director y fotógrafo que proporcionaron al cine de hoy uno de los más emocionantes ejemplos de personalidad y de arraigado sentido. También movieron en sí misma, sobre la mejor, de la labor conjunta de este dos esfuerzos figurales.

La historia de *La perla* es, casi toda, la de una luz penetrante y amorosa de emboscadas y mueras; serreción imparable, sosegada, por la más febril exactitud, tras de una extraordinaria pesa y tra del indio, acortado que, con ella, delimita de su misterio. Con una deliberada lentitud y una tenacidad encorvada, la cámara sigue esa persecución por andas, abanica, frotando serranías, otros y montañas; mira su paso, con una honda pertinaz de espere; seña en su torno un mundo de soledad y de batallas; y la trama moviendo el retorno del indio a su condición de pecador miserable.

Hay en todo eso un notable simbolismo. Lo hay especialmente en cuanto a los personajes, divididos esencialmente en espeluznados y oroboladores, en presenciosos y presenciosos, en buenos y malos sin término, a veces tan cercados de tintas, como el mismo viento; hay una intensidad en la desventura; hay una permanencia casi en la volubilidad que flota con más acendrada la huida del indio. Pero de esa violencia que no se rompe ni ante la ferocidad, dimana, ciertamente la cabal descripción de un medio salvaje y desamparado; ella contribuye a sostener el tono directo y rudo de la narración; y ella sube a veces hallar formas, harto elaboradas de manifestarse, entre cruces e idénticas como los juncos —el aborrecido y la cabrería— que se resaca al niño al día de la fiesta.

La belleza formal de *La perla* rebasa camufladamente las líneas en que pueden verse una cualitativa reserva a su argumento, personalid o devientos; y esa belleza no es tenue en una espiñada calidad fotográfica sino se extiende a las fantasmas de esa fotografía, a su ritmo, organización y sentido operativo. Desde el arranque nos sobresale la plenitud profunda de las imágenes y la cadencia que las encadena en graves períodos. Dos figuras inmovibles y una ola gigante que avanza; tres figuras y otra ola; cuatro, seis, ocho figuras; llegan al cuadro en un crescendo armoniosamente estructurado sobre el arbohondo y el vasto paisaje del mar. En esa corta secuencia que tiene un austero valor musical de campo llano, la película nos enfrenta con el drama del pueblo de pescadores, también e íntimamente por largos días ante el mar inacabable.

Sea bienvenido este cine que posee talraigambre venturosa, tan inflexible sentido dramático, tan ancho ámbito popular: que posee una calidad formal brava y generosa; que sostiene la inmanencia visual de las imágenes y afirma que ellas no son convencionales; algunos que rijeran sino entidades sustantivas, diseños de una potente personalidad.

EL ESTILO DOCUMENTAL.

Existir, un modo de decir y expresar, en el cual el cine suele complazarse y merced al cual ha elaborado obras de un peculiar acervo, por veces desistiendo un modo objetivo de apariencia impersonal y hasta imitable, de estricto rigor lógico y depurado procedimiento: un estilo, en suma, que por sus caracteres pudiera llamarse, mercedamente documental. Sus antípodas históricas serían el expresionismo, para el cual la imagen no es más que el vehículo de una tensión psíquica, y la abstracción, para la cual esa imagen no es sino una entidad ficticia que sólo vale por sus insólitas caparideces plásticas-disímulas: su afinidad sería la escuela rusa del Cine-cho, cuya naturaleza y alcances fueron también lucidamente documentales.

Este estilo, aprovechando en todo cuanto puede los recursos naturales, el alisipoo cotidiano, los extras y las gentes del común; hace de la literatura y de la prédica directa así como de las complementarias, escenas vivantes; muestra sus hechos al espectador con la máxima sencillez naturalista y la máxima lucidez informativa. Y así logra, a veces, una inimitable eficacia masónica: y así alcanza a una simbiosis bella que proviene de un homólogo ejercitado de su orden indolente, por su misma deliberada sencillez. Así también reclama, indolentemente, un tema capaz de soportar la severa rigurosidad del documento y un mensaje que sea por sí mismo convincente o conmovedor.

Los ejemplos cercanos, cabales o no, de tal estilo fueron: *Montecarlo*, *También somos seres humanos*, *Tiempo en el sol* y *Crimen sin castigo*, el más ilustre. Los ejemplos inmediatos fueron:

La ciudad demandada

A tal punto se proponía esta obra ser fiel a las reglas, que se anunciaba a sí misma como "cómica de una ciudad viva". Lo era sólo parcialmente; pues antes que de la ciudad, era trágica de un suceso político.

Aunque tal objetivo y la ciudad — Nueva York — no fue tema sino fondo, el procedimiento documental se cumplió estrictamente. El cine mostraba, cada una de las escenas de un crimen, los hechos sucesivos mostrando la acción o nuda realidad uchi, de cada una. Y Heppia, traía laboriosa y minuciosa paciencia connotar a través al delincente, en un final de una sujeción característica pero de mediocre eficacia de convicción.

Oros y ti

Analoga a *Crimen sin castigo*, es esta otra "historia verídica", con la que también de un error judicial y de su reparación. Aquí es un reportero quien emprende el viaje de registrar, a un periodista, primero por la sola eficacia periodística del asunto, luego por la seguridad de que el periodista es inestante. Chicago proporciona ahora la "ciudad viva".

y ella, libre de fondo a las andanzas del reportero, y en fondo determina un permanente acervo de anécdotas y sucesos y multitudes y ruidos: todo eso tiene una vividez por momentos palpante, que refirma poderosamente el carácter verídico del relato.

Un hecho sorprendente, dada las limitaciones a que Hollywood está sometido, es que en esta historia el aparato de la justicia aparece fallido: la policía, primero y después, la ley, hasta al descubrimiento de la verdad. Todo está, ciertamente, muy sabido y al fin, destrozado de cualquier sospecha subversiva merced a algunos oportunos diálogos. Pero ya es mucha que un propósito de fría imparcialidad logre prevalecer a tal punto, que a esas concesiones, hechas a la censura, y a otras tantas hechas a los gustos del público.

En algunas otras películas, tales como *El espanto de Berlín*, se perciben huellas del estilo documental, generalmente en los arranques y las primeras partes cuando el argumento expone sus hechos, lógicamente captados y anotados, y antes de entrar toda su historia y toda su imparidad bajo la presión del interés, de la propaganda, del mal gusto de la mera rutina. Con esos ejemplos se toca a diario, y su minoridad no les da culpa en este *Coloquio*.

Este estilo está ya consolidado y ha sido capaz de formular algunos acertados cinematográficos indolentes; conviene adecuadamente a ciertos temas, y de los referencias a que puede alcanzar dan acabada cuenta los mejores momentos de *Crimen sin castigo* y de *La bobanada*. Mas es necesario acordarse con cuidados reservas, pues que, de permitir y desmentizarse, amenaza al cine con la frialdad y la aridez; y lo que es más grave le amenaza con una sumisión, tal al argumento, que subvertirá su naturaleza de arte visual, simbólico, dolo a una función exclusivamente narrativa, especie de lectura para los que no quieren leer.

CINE ITALIANO

La difusa sorpresa que causaron las primeras películas del "renacimiento", que abarcaron *Roma ciudad abierta*, *Vivir en paz*, *Cuanto pesan en las nubes* — crearon entre los espectadores avidos una ambiciosa y confiada expectativa que la realidad comercial se encargó luego de debilitar. Y es que las películas que llegaron tras el éxito de familia de los primeros, no llegaron por cierto merced a una selección desinteresada. Las comedias y los dramas subsiguientes se movieron así haciendo deducciones y remollos en su abstracción y los dramas subsiguientes se movieron así haciendo deducciones y remollos en su abstracción entre los primeros, hallizgos perfectamente plausibles.

La influencia naturalista, de tan omniros resultados, permitió a algunas de esas películas menores — a veces muy menores — alcanzar por momento un nivel más empinado que no llegó sin embargo a redimirse de su general trivialidad. Y aunque una mirada adversada pudo delimitar ante ciertas bellezas formales, y una sensibilidad ajera pudo reconocer ciertas puerilities exrivas, nada de eso alcanzó a justificar el continuo de películas exhibidas deonás de acortadas, primeras e imortantes.

Unos rozaron temas cargados de posibilidades, y hasta digeron en diálogos y frases retorcidas algunos temas timidos; según ejemplo de eso, el orfanato de *Teresa Venerdì* el paisaje de *A las 9 días de quince*, y, en ambas, el drama secreto del amor naciente y ado-

lectante. Varios naufragaron en la historia inane, lo en la comedia musical: *Ilse Göttinger* recordado y *La gran esposa*. Varios otros ensayaron la vena satírica y la burla mordaz, para historias en seguida: tal *10.000 dólares*. Y otra, en fin, enfrentaron el trajidrama histórico, sin vigor alguno, como *El caballero negro*, o el folletín aparatoso, como *La corona de hierro*, sin capacidad para enlazar con la vieja tradición italiana y arduamente constantemente a un espectador norteamericano deplorable.

Solo unas pocas películas levantan cierta coherencia y estimable calidad por cima de ese bajo rasero:

El noveno no desea.

El tema, bien propio a ese cine duro a que otras veces apuntó tan raramente Rossellini, se ve falto del tratamiento riguroso que su dureza merece. Es verdad que la película muestra evidentes huellas de libros y esa evidencia la descarga de algunas escenas. Pero, de toda suerte, la amarga historia de la prostituta a la que un médico hostil crea y acusa, implícitamente andir otro camino, se narra con energía vacilante y frecuentemente se apoya en el fácil lugar común. Se narra, además, en un lenguaje que al comenzar de la obra es por demás precioso, y sólo en contados momentos alcanza la vigorosa naturalidad simple e intuitiva que fuera merecer. Pese a todo, pivota en ella un designio verista y dramático que no es frecuente en el cine, siempre esterilizado por las censuras.

Mi hijo el profesor.

La vida en un liceo y los deberes de un modesto bedel para hacer profesor a su hijo huérfano, da, en manos de Carlo Ponti, una comedia en la que caben, al par, la comedia burlesca y el recado doloroso, más en la que uno y otro llegan a poco más que hincharse, mostrando solamente los caminos ahogados a la sátira pícaro y al drama silencioso y humilde. En algunos instantes de este frenético grotesco, se precisan rasgos de sermón, escena de justa observación, sentido humorístico de la vida, capaz de analizar crítica y pena; así en las pinturas del garbado bedel y del ministro cambiante; así en las alusiones al cambio de régimen político, sobre las que una extensa cámara pasa, como sobre setas. En cuanto al cine, no pretende sino narrar objetivamente y discretamente ese argumento, donde se otorga al espectador: Fabbri —siempre excelente— una constante prevalencia.

La última esperanza.

Deliberadamente listro y jomertoso, este sainete típicamente italiano no, infanta, le más allá de la rita al conserje las malandanzas de un conserje de guano, acusado inocente del robo de un brillante que luego resulta falso. Juego y berno de vivacidad en todo cuanto rodea al pintoresco escenario —muvemento Aldo Fabrizi— y a la presumida cantante barata —Ana Magnani— el sainete se hace convencional y avaro cuando trata lo que se mueve en torno de estos dos personajes, especialmente la antedicha sentimental. Sin embargo, algunos escenas son mercedoras de buen recuerdo, en especial la caricatura del juicio, ejemplo de pura cepa itálica como antaño de ingenio popular.

No en vano la crítica europea, aun la más exigente, señaló la pujante vitalidad del nuevo cine italiano, su corda valiente, su sana simplicidad, su destreza para moverse en medio de una gran preferencia de medios. Y no en vano proclamó la importancia vetera

de una cantidad de películas que no son, ciertamente, éstas que vimos recientemente. Es que existe una producción, notoria si no copiosa, aunque para nosotros desconocida, que corresponde a lo mejor del renacimiento y conquistó brevemente la adhesión, entusiasta a veces, de aquella crítica. Existen *Fari nella nebbia* (Francolini, 1942), *Ossessione* (Vicenti, 1943), *Senza Paura* (Lanzetta, 1944), *Sciucis* (de Sica, 1945), *Un giorno nella vita* (Rossellini, 1946), *Caccia tragica* (de Sica, 1947), *Le trezeta* (Vicenti, 1948). En resumen del cine italiano estas películas, como ejemplos del cine inglés, *Enrique V* y *Hemlock*, como del francés *Le diable au corps* y *Le silence est dor* y *Farrington*. Ojalá sus combinaciones comerciales de la exhibición no las olviden como olvidaron tantas otras cuya enumeración sería tan larga como inútil el lamento por su falta.

CINE FRANCÉS

En ausencia de algunas películas empujadas que la crítica extranjera ya analizó y aplaudió pero que aquí no conocemos, hemos de satisfacernos, por lo que a la categoría francesa atañe, con valores medanos, frecuentemente ineficaces, en rara ocasión realmente dignos.

Manita negra

Del director Cristian Jacque perdurará por lo menos dos cumplidas películas: *Los desamparados de Saint-Agil* y *En una noche de Navidad*. La primera eshumada recientemente por *Cine-Arte* y ambas merecedoras de extra recordación. En ellas prevalece un cierto sentido del misterio, a la vez serio y humorístico, una poesía íntica capaz de evocar delicadamente el mundo de las imaginaciones infantiles, una manoza habilidad para el cuento.

En *Manita negra* Cristian Jacque retorna al misterio, más no verídico ahora de vida humana sino impregnado de zoroastro y de adivinación mística. El resultado es interesante. Mientras no hace más que ahuecar el tema, describir el lugar, definir los personajes y fruncir el clima, su película es imparable; desfilan cuando ellos se advierten en el drama de amor y de celos que la informa; parece envolver en una repetición de formulas baratas y trivializadas.

De tanto estrago se libera, además del comienzo, una parte del desarrollo, alfilerar de la obra, juramentado amplitud en que el cine puede manipular de las emociones inmediatas de la narración. La idea oscura, la soledad del sermo oscuro, los ruidos y sonidos preñados creados de redos, de soñolosa vacilación, de repeticiones torcas y campearas están determinados con trazo seguro y oportuno conceptualmente elíptico y exacto. Con ojo de agudo cinegrafista también, que sabe crear con firmeza un acento o expresar rotundamente una situación, que sabe infundir una hermosa poesía a una canción y una plática inoutrada a unos huellas en la nieve; que sabe transmitir un poema negro en un ser fantomático, de bello candente y críes estizadas, que reflicta a la muerte.

Pero al precipitarse la acción hacia su desenlace, precisamente omisionista, se preciosa la película toda en el áspeto barroco de la truchencia, y en los veinte finales minutos el aumento de luchas, persecuciones, incendio y muerte, no hace sino agravar tremendamente sin agregar la mínima emoción dramática valdeza.

Secretos

Esta novela de tres hombres enamorados, con diverso amor, de una misma mujer, responde una sustancia psicológica mercedora de ella más profunda, que la que hizo en ella Pierre Blanchet, así como de tratamiento menos ligero. Pero lo que pudo llegar a ser una obra de ricos matices, acaso también de entremetido y secundario color humano, se resquebraja en la corriente comedia sentimental, si no siempre culpable de las pocas trizas. Siempre válida recorda, sin embargo, la pesadilla de la esposa; en ella, a pesar del desigual nivel, un espíritu al tiempo atrevido y burlesco así como algunas imágenes de poderosa tensión evocativa. Libran de la vulgaridad y del olvido este breve capítulo.

Troje de novia

Más coherente y regular es el desarrollo de esta comedia, en que un hombre frío y enamorado, jugando, a una mujer, pero se desprecia, y se mata, al tener la tarjeta revelación de su amor, cuando ella lo abandona. Como en la anterior, la sustancia se muestra más generosa en promesas que en realidades, y a la postre, viene a entender una película insuficiente ante el propio tema, pese a las destrezas de la dirección, pese al final teatral, pero vitalista y mal justificado—al cual el actor Raymond Rouleau se aplica honradamente.

Tanto Secretos como Troje de novia, pueden servir como perfectos ejemplos de un cine que aunque lanza formas generales correctas y circunscritas, aunque posea actrices parables de cualquier magnitud, ceteris paribus, o de profundidad, o de exacta realista, o de yesto poético, o de personal florentina. Un *film* que ama descubrir por los arduos caminos de la psicología, que está por lo general bien narrado, a veces muy bien, pero que es, con relación a esos caminos, lo que son en la literatura las novelas de Henri Bordeaux.

El demonio del japonés

Esperemos también, con tratantes de armas, rebeldes chinos y labores de alto vuelo, no tendrán por qué ser siempre mencionados si no fueren por su espíritu la figura de Saito Hayakawa, período así por completo para el moderno cine.

El actor japonés, estubo en los días de *La guerra de franco* (Cecil de Mille, 1915), recibía los más derribos elogios, de una crítica que no los prodiga; inmensamente (Carrara, Dehne, Levinson, Mervin). Y los recibió también, menos decididos cuando *La batalla* (E. V. V. 1923). Hoy, simplemente, joven todavía, nos parece ajeno a la contienda, potencia expresiva que se le atribuyen, y poseedor de un estilo de revista cronista. Es que en la mítica, carencia de rasgos, de amplia lejana época del cine, la impenetrabilidad, se adelanta mínimo, la inmovilidad, hasta, completan a quietud estroncha el mismo extremo de los actores corrientes. Hoy, en el cine todo envuelve con pasiones estrictas—no parece que a Saito Hayakawa le cuenten otros personajes que estos convencionales e impenetrables japoneses.

CINE URUGUAYO

La historia del "cine nacional", puesto aparte los corrientes noticieros comerciales y alguna documental de modesta condición, luce ya una casi decena de películas, de as-

guero, preparadas a lo largo de algo más de treinta años. Cada una de ellas intenta su justificación propia, invocando la pobreza de los medios técnicos, acudiendo a la so-called teoría optimista del esfuerzo, y, hasta, reclamando de los pensinos espietadores una adhesión fundada en razones patrióticas.

Todo eso es bien deletable argumentación pues que nadie tiene que hacer lo que no sabe, ni la audacia es remedio eficaz de la ignorancia, ni el patriotismo ha de aconsejar que se exhiba en público lo que apenas puede valer como entretenimiento cinematográfico casero. Y es ingenua comodidad echar la culpa sobre los técnicos porque son ellos, precisamente, quienes han salido siempre mejor librados.

Dos nuevas películas han de agregarse, ahora, a aquella lista que cayo en la decena. *Esta tierra es mía*, y *Uruguayos campeones*. A la sola circunstancia de ser uruguayas, deben ambas el que se considere, pues, como decimos, en el número 3 de *El Cine* (CRUIRA), es necesario atender a todo aquello que aparece como germin de una "cine-grafía nacional, aunque aparezca inseguro y balbuciente todavía."

Esta tierra es mía

Tan sólo como una irresponsable ventura comercial ha de juzgarse esto que adolece de los más graves defectos que pueden aquejar a una película de argumento: ausencia de criterio cinematográfico, incapacidad de organización, fundamental ineptia narrativa. Tan megalólicas condiciones no pueden ser supuestas y superadas por la improvisación y la ligereza, aunque de ellas se topan matices. *Esta tierra es mía*, tampoco puede ser por pocas faltas, tan inmensas como imperceptibles, en su forma por unas cuantas excelentes tomas artísticas, de campos y cultos.

A *Esta tierra es mía* le falta totalmente lo único que puede hacer, con cualesquiera medios técnicos, aún con los más humanos, una película exitosa: imaginación organizada de un argumento, capacidad para encuadrarlo, técnica para dirigirlo; al fin y a la postre, sentido de cine. Toda la labor técnica que se quiera, aun la mejor, de nada puede servir, cuando falta una conciencia y una competencia correctas, sino de cascado para llenar huecos irreparables.

En cuanto a la labor de los actores, aficionados casi todos, de nada vale jactancia si ella fue temprana en tal situación de desamparo.

Uruguayos campeones

La confesada ausencia de ambiciones, mitiga la responsabilidad que por esta película recae sobre sus realizadores. El interés documental y deportivo radica casi enteramente en los antiguos noticieros que narran—con un estilo ciertamente monótono aunque distintamente ilustrativo—las gestas futbolísticas de Coombs, Américana y Montevideo. Del contenido mismo de estos viejos noticieros se desprende toda la real emoción que la película pueda tener para futbolistas y para aficionados. Nada era menester agregarle, pues que aquellas antiguas imágenes proporcionaban la mejor y más verídica sustancia, pero se creyó necesario aderezarla, remozarla quizá, dándole una pretendida organización y estructura. Para esto se utilizó un lenguaje, un locutor que declara tiradas patrióticas deportivas, una parte que comete—sin mayor culpa—una pequeña escena de radioteatro, con arrebato y tango; todo lo cual carece, no ya de función satisfactoria, sino hasta de la mínima coherencia y asistencia.

Un juego compuesto pudo ser un buen documento de aquellas pintadas jornadas olímpicas del fútbol, si mediara como cine, excelente como información y como recuerdo. Para eso bastaba con no querer mezclarlo ni complicado con literatura de largo, no intentar hacer cine a sus expensas, y no pretender, sobre todo, explicar lo que se explica por sí mismo.

CINE-ARTE

Cine-arte, cumplió en el Sodec su serie regular de apariciones, entre las que predominaron las revisiones, casi todas de excelente calidad: entre ellas merecen señalarse *El Jongo de Ayú*, *El escorizado Potemkin*, *El ósmio negro*, *Maria Chapdelain*, inabarcable ya para los aficionados en cualquier programa comercial. Pero debe señalarse especialmente la presentación de *Luz*, que fue exhibida también por *Arte y Cultura* en la Universidad.

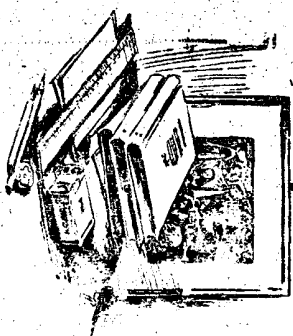
Esa película corta de Joris Ivens (1928), es una menuda obra maestra del cine mudo, a un tiempo limpio documento y dedicada simfonía visual de cine puro. En ella la cámara fue a sorprender los mil juegos caprichosos del agua que cae sobre los techos o sobre las calles, que golpea en los cristales y en las paredes y en las pequeñas cúpulas de las linternas de los paraguas; que picotea con puntas trepidantes, que tuerce y salta por resacas inesperadas. Y obtuvo imágenes de una fidedigna calidad pictorial con un tipo de luz que se quita en un chorro, con un chorro que cae de una cascada, con una gota que se cae por una gotera. *Luz* es una breve joya de gracia, de humor, de recitada poesía. Es también una breve joya de forma cinematográfica que sabe guardar siempre un mismo íntimo tono motor de casi jaguetto.

CINE-CLUB DEL URUGUAY

El Cine-club prosiguió sus tareas de análisis y divulgación merced a sus funciones, públicas y privadas, a su revista y a sus boletines. Para esta labor contó con la colaboración de las cineseras del Sr. Fernando Petrá y del club Genit de cine, de Buenos Aires. Entre las películas que mostró deben destacarse, en primer término, el *Fuero*, de Mauran, tan serena e insuperable en riqueza de imagen, de estructura, de movimiento; luego *La Madre*, *El estudio de Perma*, *Maria Camelot*, y películas cortas de diversas épocas.

Actualmente el Cine-club prepara un congreso para aficionados en el que podría presentarse películas de tamaño extracomercial.

J. M. P.



LIBROS

LA POESÍA DE ESTHER DE CÁCERES

Esther de Cáceres: *MAR EN EL MAR* — Edición *Reuniones de Estudio*, Montevideo, 1947

En mi propia experiencia de la apreciación de la poesía siempre he encontrado que cuanto menos sabía acerca del poeta y su obra, antes de empezar a leerla, tanto mejor así comienza T. S. Eliot su célebre ensayo sobre Dante, defendiendo la posición del crítico directo, sin intermediarios estudios, entre la obra y el lector (que en este caso, lo hay que olvidarlo, es nada menos que T. S. Eliot, lo cual invalida toda generalización posterior de esta teoría).

Imposible semejante actitud frente al último libro de Esther de Cáceres, sobre todo por razones de amistad. Y no de amistad cualquiera, sino de la que Gabriela Mistral, hablando de Esther, ha denominado "amistad autocrítica y juanista", con el recuerdo presente de su propia experiencia y el testimonio de Párr del Riego. Que la amistad no estorbe al más acurado sentido crítico, no sólo es posible sino evidentemente cierto: pero impide el ideal de Eliot, pues el conocimiento personal se mezcla al conocimiento de la obra, y a veces inconscientemente, la complementa, la integra o la corrige.

En el caso de Esther de Cáceres existe la ventaja de una unidad indisoluble entre la vida y su poesía, nutrida, ambas, en la misma fuente: la doctrina católica privada y pública con ardorosa sinceridad. Detrás de su poesía hay un sistema de ideas elaborado, madurado, rigurosamente vivo, que es el motor de todo lo demás.

Finalmente, se ha compensado con la exposición moderna de la "philosophía perennis" a través de Jacques Maritain y Réginald Garrigou-Lagrange, espiritualmente

adoptado, como es natural, los principios estéticos que suscribe el primero de los nombres en "Arte y Exotérica". De ahí su predilección por la antigua Orden de Predicadores, los dominicos, pues en ella se custodia escosamente el famoso Rgdo de Santo Tomás de Aquino en lo que tiene de esencial, con espíritu de comprensión amplia para los nuevos problemas de nuestro tiempo, como lo prueba el surgimiento dentro de la Orden del grupo "Economía y Humanismo" y su particular concepción de los procesos sociales de la época actual.

Desde el punto de vista artístico y místico, se relaciona, en cambio, con los beneditinos, iniciadores de un vigoroso movimiento litúrgico dentro de la Iglesia, que aspira a un acercamiento a Dios por medio de la Belleza en todos los aspectos de la vida, aún los más humildes, y de manera particular en lo referente a las ceremonias del culto. A ellos se debe, entre otras cosas, la restauración de la música sacra y el canto gregoriano, promovida en las grandes abadías europeas, y cuya presencia se multiplica en la poesía de Esther de Cáceres; así, por ejemplo, en "El Ángel de la Música", cuyos antecedentes lejanos podrían encontrarse en las reuniones benedictinas de Monteverdi, o en las rituales a las abadías de Argentina y Brasil.

Una tercera influencia proviene de la lectura, apasionada, en carne viva, de León Bloy. Bloy puede figurar entre los reformadores providenciales que surgen en el seno de la Iglesia en los años difíciles para la fe, semejante, en muchos aspectos a Santa Catalina de Siena, cuyas cartas Esther repasa continuamente. Fue el frangidor violento de los cánones abusivos y fanáticos, y le correspondió el papel de guía espiritual de una generación singularmente brillante. Trajo un soplo de sinceridad medieval, de svenorritismo, en una época de ingenua idolatría materialista. Por eso Esther de Cáceres pudo relacionarse, acertadamente, en una conferencia, el misticismo de Bloy con el cristianismo de Donostia, analizando ya, apudament por Soloviev; y, además, dictar un curso sobre Tolstoi, demostrando una vez más una preocupación primitivista, pero perfectamente actualizada en su enfoque del cristianismo.

Finalmente, es necesario detenerse brevemente en el tema de los ángeles, que ocupa en su poesía un lugar privilegiado.

El tema de los ángeles ha tenido, según Gabriela Mistral, una evolución que alcanza en Domingo Arceopagía, para a través del Cardinal Newman, y llega hasta Eusebio D'Ors ("Cuando le importaba más el Arcángel que el General Franco"); quien los difundió en España, Rafael Alberti, y en América (Esther de Cáceres). Los de Esther son ángeles naturalmente, católicos, con los atributos preñados por la tradición teológica más insoportable: son ángeles vivos, dentro de la vida, que alienta en tal especie de espíritu parásito. Y por lo mismo, nada tienen que ver con los ángeles de papel pintado, que figuran en la estrofa de los metros reciosos rítmicos. Los ángeles de Esther son los que se venían en la Iglesia definitivamente desde el Concilio de Nicea, y cuya creación fue formalmente definida en el IV Concilio de Letrán: espíritus superiores a los hombres, de quienes son sus custodios puros e incorpóreos a la vez, actúan como enviados de Dios. De los ángeles malos ("In Angelis suis spiritus parvulorum", Job, cap. IV) se ha encargado Don José Bergamín, en una de sus más jugosas conferencias, pero no figuran en el libro de Esther.

Quedaría por señalar, dentro de otras diversas influencias, lo que para la autora es algo más que literaria, pues Don Miguel de Unamuno tiene en su vida el valor de un

ejemplo, una orientación, una retórica espiritual en el más alto sentido, presidiendo su acción, como el más venerable de la casa desde el magno retrato de Torres García. "Retrato por don Miguel", en la misa que se celebró por el alma de Don Miguel, son expresiones corrientes que no sorprenden a quienes están cerca de Esther.

Su posición estética es muy simple, y por estar fundamentada en una cultura sólida, ordenada, carece de atractivos fáciles y se cumple en ignorar al último autor de los catálogos literarios. Se formó, en gran parte, en el grupo de Trzost (aún no se ha estado lo suficientemente lo que ese grupo significó para nuestra cultura, como receptáculo y al mismo tiempo centro irradiante de las corrientes modernas, similar al *Martin Fierro* de los Diestros, que ocupa un momento de cada día de Esther. Su poesía, ella lo sabe y lo dice sencillamente, es simbólica, porque esa es la técnica que necesita para expresar lo que quiere ("¿Y qué en arte no es símbolo en mejor o menor grado?", pregunta Pao Espinosa en el prólogo a "El Prodigio" de Ernesto Pizaro). Mientras el simbolismo le sirve, las escenas posteriores y la moda literaria la dejan indiferente; por lo demás, en el tono místico actual, su poesía encuentra en el simbolismo, justamente, los mejores recursos, el más fino acierto.

Se amestisó ha sido completamente definido por su amiga entrañable, Gabriela Mistral: "Todo es carne para la humanísima Esther, aunque ande desde hace años en la medida de los ángeles". No sólo creó, sino que algunos sólo vean la humano en su poesía, herederos más originales de quienes atribuyeron una interpretación estética del "Cantar de los Cantares".

La unión con Dios, el amor a Dios, sólo puede expresarse, aún en los misterios, a través en términos puramente humanos: Verdad recogida por Gabriela Creeve en "El Poder y la Gloria", cuando el sacerdote dice: "Amar a Dios no es distinto que amar a un hombre... o a un niño. Es querer estar con Él, estar cerca de Él. ... Es querer pertenecer a Él contra Un mundo" (Pág. 246).

Humanidad y misterio: en obra poética ha oscilado, entre uno y otro polo, desde *Las Insulas Exóticas* (1929), hasta *Mar en el Mar* (1947), pasando por *Canción de Esther de Cáceres* (1931), *Libro de la Soledad* (1933), *Los Cielos* (1935), *Cruz y Escudo de la Pasión* (1936), *El Alma y el Ángel* (1937), *Espigo sin muerte* (1941), *Concuerdo de Amor* (1944), y *Antología* (1945). Vuelta a la alegría por la comunión franquista de la naturaleza y el acercamiento a Dios, y exaltación consiguiente de la propia humanidad; durante años G. K. Chesterton sonaba victorosamente en su oído y no en balde Alfonso Ruyter ha sollozado que G. K. Chesterton fue, antes que nada, un gran poeta.

Mar en el Mar comprende cinco partes: *Recuerdo de un laúd*, con sus ocho madrigales; *El Ser y el Tiempo*, donde figuran los cantos a las cuatro estaciones y otros poemas; *Pilar de los Angeles*, con las poemas al Ángel de la Música, al Ángel del Sol, al Ángel de la Luna, al Ángel del Templo, al Llanto y al Silencio; *Siete Soños*; y *Trenzas de Amor*.

La poesía ha sorteado con éxito las dificultades inherentes a la utilización del madrigal, composición breve, epigramática, peligrosamente proclive a la vulgaridad. Contrario, naturalmente, estos madrigales podrían ser interpretados en forma distinta a su ver-

dátera suarancia: pero con refexión al estado actual de la poesía de Eshbar, no cabe duda sobre su clarísima intención mística. Tal el "Madrigal en un jardín":

Tú sonríes y se despierta
un jardín.
¡Qué silenciosas las flores!
¡Ay de mí!

Quiero oírte, y más fragante
es el silencio escuchando
del jardín.
¡Ay de mí!

Tú sonríes...
Ya sé y yo
somos un solo jardín.

¡Qué silencioso jardín!
¡Ay de mí!

En la segunda parte, *El ser y el Tiempo*, a pesar de la presencia de los Angeles la naturaleza ocupa el primer plano, y además de los poemas de las cuatro estaciones, los demás cantan a la flor, al árbol, a la fruta, excepto el soneto "Tiempo de Pascua":

Música de la Muerte redobla entre tu cuerpo
y mi sombra.
Redoble en los confines del Amor y la Noche...

Ahora estás muerto Amor, bajo todas las rosas
tristes, ardientes, ávidas, que mi pasión deshoja.
Y por mis flores, como de una herida,
corte tu sangro, última flor de vida.

Ya llega a mi mejilla —sola flor sin espigas—
y canta su pasión, su vida brida.

Los Angeles ocupan la tercera parte, cello de la tierra, estílo: milisimios de la Divinidad. El Ángel de la Música:

Tu profundo misterio
oculto, no movido
no tocado por arte, por mano, por florizna,
hoy se me muestra.

Y el Ángel de la Luna:

Venas vivas de flor, arbolado sin nido,
tu ausencia y tu presencia son la desconocida
cicla atrevesada de este sueño sin sueño.
Ya llega a tus umbrales esgados y desengo
el pan brido, la angustia huella...
Quiero desatender todos los caminos del sueño:
volver a ver los ríos de topacios sagrados.

desentramar los ojos imbricando
en aire fentol
Con la *Siete Sietes* Eshbar de Cáceres ha recogido una forma de copla popular, de contenido religioso y devoto, con los mismos ritmos que en el ejemplo del madrigal. La *Siete Sietes* es de las más bellas y, por otra parte, aclara el significado escondido del Mar de la poesía:

¡Qué hijo está el cristal
de la mar!

Abandono, melindrosos
arips del mar,
y contemplo, en soledad,
sienes que nunca he tocado,
como dos flores de esto
ya olvidadas.

hombrol de un cuerpo glorioso
bajo un madero invisible
enterrado,

Y la palma de tus manos,
palma hermanada
de la palma de mis manos,
para siempre atrevesada.

¡Como el crecer de las legatas
y el mirar,
es callada
la gran agua solitaria
de este Mar!

Los *Tercios* de Amor representan con exactitud la situación presente de la poesía de Eshbar, dirigida cada vez más hacia la contemplación mística. Esta etapa es, desde luego, la más difícil ensayada en una experiencia estética personal, y sin límites posibles, pues estamos en pleno diálogo entre el Alma y Dios, en las sucesivas etapas del Amor. Nada sabemos, sobre su evolución posterior a parte de este punto: si ganará en extensión, ramificación, o si penetrará cada vez más honda, en el arrobamiento, en el éxtasis.

Pero podemos afirmar, eso sí, que *Mar* en el *Mar* señala una culminación en la obra poética de Eshbar, tan aprendida por Gerardo Diego, y no solamente un gasa. No todos estarían de acuerdo en la valoración de esta poesía, por razones estéticas, o por razones filosóficas y religiosas; a pesar de que estas últimas, como dice T. S. Eliot, no deben impedir la apreciación de una obra de arte.

De todos modos, aún así, las mayores reservas de ese orden, es necesario reconocer la importancia de esta vocación poética tan fecunda, tan excepcional en su seguro avance, tan severa consigo misma, dedicada a la más alta y rigurosa disciplina: la poesía mística.

ADOLFO SILVA DELGADO

Henry JAMES: *Los papeles de Aspen* (The Aspen Papers). Traducción de María Ana Tomás Oyarza. Buenos Aires, Editorial Emecé, 1947.

Más que la minuciosidad y ansiosa exploración de cada personaje, interesa a James la minuciosidad y conjunta exploración de las relaciones que unen a sus distintas criaturas. Por ese camino, aparentemente oblicuo, alcanza el novelista una pintura más completa, más intensa, más dramática, de los seres que podrían sus ficciones. (1) Esta especialización en las relaciones humanas no es arbitraria. Ya que James, cohibido la acción como destruida en un plano conflictual y para él los personajes son, ante todo, agonizantes; enfrentados unos a otros, en vigilante, inevitable, agonizante, caso. La perfección de *The Portrait of a Lady*, por ejemplo, consiste en el arte exquisito con que el novelista consigue penetrar cada vez más profundamente en el ser de Isabel Archer, gracias a la permanente confrontación con sus semejantes. Y ese motivo dramático puede descubrirse siempre en la raíz de toda la obra de James—la que ha sido tachada por algunos literatos, de inactiva, de exclusivamente verbal, de "aquí-nunca-se-decía". Cuando por el contrario, siempre está sucediendo algo, los personajes no cesan de revelarse, la marcha de la acción abruma al lector con pequeños (o grandes) desvíos e imprevistos, y sólo una ferocísima lectura paciente descubre el diseño del tapiz (lo que James llamaba "the figure in the carpet").

En *Los papeles de Aspen* el examen de las relaciones entre los agonizantes no se hace desde fuera, generalizado James de la omnipotencia que goza todo narrador. Como se trata de un relato, hay un personaje que cuenta, y desde él, al través de él, logra el lector tomar contacto con los otros, principalmente con Juliana, Bordenau y Miss Tina. Pero como el relato participa fuertemente del mismo criterio estético que James, no ofrece su historia como un bloque intemporal, sino que va revelando gradualmente su significado. Remonta la corriente del tiempo para descubrir al autor cada episodio a la misma luz que lo habita originalmente, no con la luz alterior que el desenlace puede arrojar. En una palabra: en cada momento de la historia, el lector sabe tanto como sabe entonces el relato, ni más, ni menos. Aunque el lector—si es un lector digno de James—puede saber más. Puede anticipar oír luz sobre la escena.

La historia que centra este libro es de una sorprendente simplicidad. El relato (un apasionado e impetuoso estudio) comunica sus esfuerzos por apoderarse—a cualquier precio—de los documentos íntimos del Pequeño Jeffrey Aspen, que conserva en Venecia su amante, misteriosamente viva, Juliana Bordenau. (2) Uno de los recursos que su limitada imaginación, cediendo (y luego desafiada) es el de conducir al amor de la sobrina de Juliana, Miss Tina, "una patética y ridícula vieja provinciana". Consigue hospedarla en casa de Juliana, consigue el apoyo de Miss Tina. Pero repetidas veces le impiden el acceso a los documentos, lo conducen a un fracaso total. Uno de sus más graves errores: sin advertirlo, obtiene la absoluta adhesión de la sobrina.

Al trazar las relaciones que unen al estudio con Miss Tina y con la anciana, incorpora James uno de los efectos que maneja con más escogedoros maestría: la ambigüedad. Como hay un punto de vista desde el que se entosa inevitablemente el relato, el autor permite

intuir (antes de la revelación final) que la misma historia es susceptible de otros enfoques, que su interpretación no está fijada, rigidamente, a la que ofrece el protagonista. En efecto, la historia puede contarse desde otros ángulos. La posesión de los papeles de Aspen ofrece, entonces, todo valor, se reduce a manifiesta ambición. Juliana sabe que pronto morirá y quiere dejar instalada a su sobrina. El estudio es, para ella, una oportunidad de obtener dinero y, también de caer a la muchacha (como ella la califica con implacable despreciosidad). Miss Tina, en cambio, se acerca al relato por una casi patológica necesidad de protección y guía; entrega su voluntad al hombre y el rechazo—después de una de las más crudas escenas que escribe James—la anonada. La obra a sí misma. De esa atmósfera de expectación creará Miss Tina (solitaria, al fin; impersonal como un dios) la fuerza necesaria para cumplir su no vengativa, destrucción de los codiciados papeles.

Esto demuestra cuán lejos está James de utilizar la ambigüedad como un recurso meramente mecánico, de seguro efecto melodramático. Para James es consustancial con la visión del mundo. La pluralidad de personajes (es decir: de enfoques) acerca necesariamente la ambigüedad de la historia. La narración en primera persona, sólo la fuerza, la alimenta. (Recuérdese otro ejemplo magnífico, del mismo James: *The Turn of the Screw*.) El proceso de análisis, cuyas líneas generales acabo de apuntar, puede utilizarse al repasar el libro en la memoria o al releo. Mientras se perfea en él por primera vez, mientras se vive atado a sus páginas, sólo se puede advertir la implacable ferocidad de lo que es, aparentemente, el tema principal: la recuperación de los documentos de Jeffrey Aspen. Pero, a medida que avanza en el libro es cada vez más evidente para el lector que la grande buca de los papeles es un mero pretexto y es cada vez más evidente que la historia y la ambigüedad se imponen—en la memoria—a la codiciosa y agresiva Juliana, al tiempo y obstinado protagonista. Entonces se comprende que todo el conflicto (el ambiente dramático) se desarrolla dentro de Miss Tina, aunque nunca se pueda acceder directamente a su intimidad y siempre se la alcanza al través de la mirada distendida, ensimismada, cobarde del estudio. Y cuando se llega a la culminación, cuando es escogedoros la luz que mana de la "vieja fillo", y hasta el relato advierte su existencia, en dos magistradas escenas de cruda intensidad, James describe brutalmente la pasión desconocida, la violencia, que la soledad engendrara en aquella, desfigurada "muchachita".

Tal es el diseño de este tapiz. (3)

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

(1) André Gide, ya en 1920, había esta misma observación a Charles De Hou, para señalar la necesidad de toda redacción entre los personajes Jameson y la necesidad de un punto de vista que se observa desde fuera. Véase *El libro de la memoria*, p. 103. Véase también *El estudio de un Dicho*, IX, pp. 107 y 108.

(2) No obstante el lector en ningún momento pierde de vista a Juliana y a Miss Tina, ya en el capítulo I, Lord Aspen y Mrs. Chapman, pero, en el capítulo II, donde se revela la historia de la sobrina, que desde entonces se vive en un mundo aparte, se pierde de vista a Miss Tina y a Juliana.

(3) James publicó *The Aspen Papers* en 1948. En 1946 se editó en España, una edición traducida, que luego reproducible, en Buenos Aires, Lanús (1947). La versión de María Ana Tomás Oyarza es excelente.

ACOTACIONES A LA EDICION 17ª DEL "DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA" DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Madrid, 1947.

Esta "nueva" edición del "Diccionario de la Lengua Española" merece un breve comentario. Se trata de una reimpresión del "cuarto de la obra según se halla en la edición 16ª" a la que se le ha agregado, "en un copioso suplemento, las novedades más importantes que se deducen de las recientes aportaciones y de los estudios ya efectuados, y dejando para más adelante las emendas introducidas en muchos artículos". (Itimosa subrayado el epíteto copioso, porque la propia "Real" —vuelta a serlo a partir de 1936— define al tal adjetivo como sinónimo de "abundante, numeroso, cuantioso"; y la abundancia, número y cantidad del tal complemento alcanza sólo a noventa y siete artículos nuevos: mejor dicho y más exactamente, a setenta y cinco artículos sobre vocablos nuevos; pues... (S. E. u O.) los otros trececientos ochenta y un artículos corresponden a acepciones nuevas de vocablos viejos...)

Como queda dicho, la "última séptima edición", de 1947, es la misma "última sexta", —como decía antes la Academia— de 1936 que, "por haber estado poco después la guerra civil, no llegó a ponerse en circulación hasta 1939". (El protoplasma de la 17ª debe ser demasiado intrínseco o algo idememoriado, pues la edición 16ª, según luce el colofón del ejemplar que desde su nacimiento, "habéis de imprimir en Madrid, en los talleres de España-Calce, S. A., el día 1º de julio de 1936"...).

Que nos tengamos a mano la edición 16ª de 1936, y se sirvan compararla con la de 1936, —comprobando que, exactamente la misma... (con unas desperdiciadas páginas más... Y son esas aquellas en que se demigra a quienes, precisamente, habían brillado y entendido a la edición 15ª de 1925, aumentando en varias decenas de miles de artículos, otros tantos vocablos nuevos para enriquecer el caudal idiomático hispanoamericano.

Por lo lamentable de esta última edición de 1947 consiste en que los señores Académicos ni tan siquiera se han tomado la molestia de tener presentes las "correcciones y erratas", que figuraban en las páginas 1331-1334 de las ediciones 16ª de 1936 y de 1939. Como se trata de una reimpresión se limitan a "pasarlas" a las páginas 1342-1345 y aun a repetir otras que en aquella oportunidad, no habían sido advertidas o tenidas en cuenta.

Sin embargo, cabe señalar una preocupación académica por presentar el elenco de la docna epigonal que, en las ediciones de 1936 y 1939 había sido omitido. Como que la actual Real Academia Española, en su Diccionario de 1947 —acabado de imprimir el 14 de julio de 1947— parece no haberse enterado, todavía, de que por decreto-ley del 10 de febrero de 1943 fué creada la Academia Nacional de Letras y de que los señores Académicos, por su posesión de sus cargos y se dieron sus autoridades el 20 de febrero del mismo año... Y decimos esto porque, entre las Academias Correspondientes figura la Academia Uruguaya con los siguientes miembros: Víctor Pérez Prati, Secretario, Luis Alberto de Herrera, Tesorero, Manuel Bernádez, Carlos Vaz Ferreira, Benjamín Fernández y Medina, Raúl Montero Bustamante, Horacio Maldonado y Adolfo Aguiar... Respetabilidad "la consabida tradición" de incluir en las páginas preliminares la lista.

ción de los individuos que forman parte activa de la Real Academia" no resulta extraño que nos encontremos con el Excmo. Sr. D. Jacobo Fitz-James Stuart Falcó Portocarrero y Osorio Duque de Berwick y de Alba, para quien son necesarios veinte renglones más para abarcar los cargos y condecoraciones que pesan sobre tan ilustre académico. En cambio para ese pobre diablo de Pío Baroja, bastan seis palabras: "Excmo. Sr. D. Pío Baroja Doctor en Medicina, *Fundador de la Hispanic Society de Nueva York*". Don Pío tal vez algún día, reclame que falta agregar a sus títulos el de "ganadero" y acaso el inapropiado de "primer novenario de la España contemporánea". En sí dice que el espacio dedicado a inventariar las cruces y medallas concedidas al Excmo. Sr. D. Rafael Estrada y Aniza, Amirante de la Armada, en los treinta y un renglones de la relación, impidió disponer de más de dos renglones y medio para dedicarlos al doctor Baroja... Y Néscí quien por suerte se ha salvado de la parvedad de la información académica, escribiendo en cuatro volúmenes, —1518 páginas— de "Memorias" vitas "desde la última vuelta del camino".

Entre los artículos correspondientes a vocablos nuevos o acepciones nuevas de palabras viejas, aparecen algunas definiciones que confirman aquella observación de Horacio Quiroga: según la cual, no hay nada más divertido que la lectura de un diccionario. Si a don Claudio García, sirvamos de ejemplo, alienta le ofrezca que es un "híbrido" tenemos la seguridad de que iba a escuchar una respuesta irremediable: y, sin embargo, según el nuevo Diccionario el tal híbrido es, precisamente, "híbrido vendidor de libros".

"Cadenoso" denomina la 17ª al "encorvado de mantener la cadena de agremiación" y por otras libres tierras de América, "caducoso"... es el caballo de tiro que va delante de los que arrastran un carro.

Para los académicos esconde la persona "que sin prestar servicios efectivos, disfruta de uno o más sueldos" se debiera llamar... "chunquero". Menos eufemístico y más claro más claro es el vocablo, "sinvergüenza", de antiguo arcaico en el mundo hispano hablado. Hizo bautizarlo a una letra, los restos del habla. Y así, al margen de toda hipocresía, deducieron denominar "vaga" a la letra V, campesinamente conocida por "de vago" para diferenciarse de la clásica "b de burro".

De acuerdo con una norma ya inventada, los legisladores del idioma resolvieron articular que "conmutar" es la mujer del canónigo... y en estos tiempos en que la mujer avanza y ocupa casi todos los honores en que despliega su acción espontánea el ser masculino, no imaginamos las privilegios que puede crear tal definición de tipo conyugal, como las ya existentes para alcaides, concejales, ministros, presidentes.

Hasta la actual edición, el "chófer" —porque así decidió renombrar la Academia— es el "vehículo que conduce un carruaje automotor". Pero, ahora, bien aclaradas las circunstancias, ya que existen muchos que conducimos automóviles sin ser cocheros, tendemos que llamar "taxista" a la persona que conduce un taximetro" que es, por extensión, el coche de alquiler provisto del tal aparato. De donde resulta que el galicismo "conducir" equivale a "dirigir" o "apostrofar" con tanta fuerza... inmutuable.

La Academia Argentina de Letras, hace algún tiempo, decidió reorganizar el uso de "figura".

para denominar a la herencia del hijo. Acaso por idénticas razones seculares la Real Academia prohiba en el "copioso" Supplemento a dos "varones" singulares: "vano", "en algunos países, marbo de la zana" y "vato", "marbo de la zana". Con esta última interacción se evidencia indudablemente, posibles conflictos... razones, pues siendo ahora el "vano", el marido de la zana el "vato" se metieron orgullosos de su "varonía" y disparó sus raciones de cotozo, cada vez que la o escribo agusto de "lo que has de dar al caso, desde el 'gato'". Para lo demás, volvemos a las paradojas idiomáticas de ampliar su amplexo para individualizar un diminutivo. Ya que "vato" será el pequeño y "vato" el mayor de la familia.

Desde luego y para terminar con esta enumeración, hemos de volver a decir que, en el inmenso solar lexico, solo estamos un penúltimo: "CHALON", marbo o marbo "mepé" que resulta, por cierto, muy nota ligere para nuestra soler alegre. Veremos si, para cuando nuestra flamante Academia de Letras presente su prometido "Diccionario de Uruguayanismo", las futuras ediciones de la Real Academia deberán darnos mayor y merecida importancia. Por el momento, nos ofrece esta edición 17ª una importante solución al conflicto lexico-fonemico planteado hace algunos años al Instituto de Filología. Nos referimos al vocablo "vato", de íntica precedencia italiana, y según los Dialecto-Sardinia "vato", "aparecidos de más con carne picada que se sirve con salsa y queso salado". Pasamos por alto la suerza del expresivo "vato" que los "gramáticos" de nuestro Instituto Nacional ya imbanaron como denominación típica y nos detemos en la grafía académica: "RAVVOLES", con "vato" tal como se emplea para RAVVOLI, el vocablo científico, y veíamos de paso la importancia de insertar el vocablo en plural para dicho fin. Acaso de conformidad con aquella del "gramático" que recomendaría, para comer calabacines, servir poco... "no queda poco... abundantemente".

Desde luego, immanente a la Academia Española, sería pensarlo que los superlativos se forman, "añadiendo a los positivos la determinación 'ísimo' y era tan sencilla y clara esta regla que en el cuerpo del "Diccionario de la Lengua" no figuraba sino los superlativos irregulares. Ahora, y sin motivo, parecen superlativos de nuestra suerza, tales como *deliriosísimo*, *ambrosiosísimo*, *matamosísimo*, con sus respectivos variantes femeninos.

Hasta 1947 cuando unos funcionarios realizaron un viaje en cumplimiento de sus actividades administrativas, resultó casi ofensivo expresar que llevaban a cabo una "fiada" pues esta significaba "banquete o merienda, especialmente campestre, que se hace entre amigos, con rosario y bulla". Solo, por tanto, expresarse, en tales circunstancias, que iban de "gato", ya que esta significa "paseo, excursión recreativa emprendida por una reunión de personas". Desde luego, ninguna de las dos acepciones —ortográficamente diferentes— corresponden a la realidad de la actividad de esos funcionarios en viaje y de aquí que el filólogo Florencio Garriga previniera a los incautos, advertiéndoles: "No debe confundirse esta con 'fiada'. Ahora, felizmente, la Academia ha decretado una sentencia salomónica: acaba de agregar al artículo *fiar* esta segunda acepción: "Excursión de un grupo de personas". De modo y manera que, para lo sucesivo, no será lo serio "gato", sino, "fiada", que es, cabalmente, lo antónimo de lo anterior.

En la edición 15ª de 1925 la Academia agregó, y tal fue la norma en lo relativo

a la fijación del candal lexico que había resuelto incorporar al Diccionario "la mayor parte del habla común de las personas hablantes". Lo que en 1947 incorporaron al lexico con el término "bogaturo" en la sección "gaseo un hombre pobre con muy poca" no estuvieron muy felices. Bien pudieron insertar "mucanudo" ya que prohibieron vulgarismos tales como "mamado", "mamogido", "cachondío", "cachondío", "cachondío", etc.

Las precedentes aclaraciones escritas fuera hablando, no pretenden desconocer el mérito de estos nuevos aportes académicos que ayudan a fijar el idioma, pero desde explianlo. Más poena de releve la urgencia que tienen los institutos americanos en dar cima a una tarea de más en más importante: la de realizar el estudio imprescindible para determinar la inclusión de vocablos de uso corriente al candal idiomático que arrojan los diccionarios. Es evidente que el habla y la lengua de cada pueblo no se estructuran de conformidad con las leyes de uso impuestas por los hombres. Se habla y luego, tal como se dice en los buenos moitos, se van acumulando las cosetas del lenguaje. Pero es preciso ir estudiando, lenta y rrazamente, el modo de hablar propio para fijar, como argumenta Rosé, el sentimiento de nosotros mismos y no dejar que se disuelva y se quite nuestra personalidad.

Montevideo, agosto de 1948.

JOSE PEREIRA RODRIGUEZ

LA RUSIA DE FRUGONI

"LA ESPINCE ROJA" (Buenos Aires, 1948).

Es muy difícil saber algo nuevo, algo valioso, sobre Rusia. A ello no nos ayudan, naturalmente, los comentaristas, empajados, en repetir, ante la incredulidad general, las hiperbólicas equívocas. Ni las obras de *Joseph Frugoni*, de los refugiados, de los transalpinos; es usual que abarquen mucho y apurten poco. Siguen un retinado período de experiencias y ensayan demudadamente explicaciones que están, a menudo, más allá de la cultura con que se intentan. De venturados años del tema, apenas si sobrevive un puñado de frases.

Quiera se acuerda de mucho más que de la decenal visión novelística de Konstantin de los "retour de Gide e Ibsen" —por el valor de sus autores— que del candide veni-

Menos candado que toda esa literatura sobre la URSS, pero no menos importante vante a florecer en nuestros días un género diplomático, que inclinan hace siglos los agudos embajadores de Su Señoría y que han ilustrado en estos tiempos de la guerra, los sucesos de Crew sobre Japón, de Neville Chamberlain y la familia Todd sobre la Alemania hitlerista, del Vizconde de Templewood sobre España, de Joseph Davis sobre Rusia.

A los dos roles numerosos, desiguales, ilustres, ha enayado Frugoni su sportación con el libro que comentamos. Destacamos —desde ya— algunos de sus excelencias. La literatura actual sobre

La URSS puede ser una literatura de matrofenos, o de tuiferanos (como la asturiana Ana. Louise Strong, como el pobre Dén de Cantbury), o de delincozanos que dan man, habiéndose contra la escifa. La continuación de Frugoni está bastante lejos de tan "románticos" perspectivas. Fue con una cultura previa—social, política, económica—que le sirvió para encajar rápidamente cada fenómeno y extraer su sentido en el conjunto. Fue con reserva y volvió con reservas y alguna cohesión. Todo lo hizo con un sentido de responsabilidad tan grande, que a veces parece solemnizar su testimonio, restándole fuerza y el necesario desgarro. No nos toca ahora averiguar si resultaba puramente subjetiva la misión de que se valiera invitado: "¿de ver el hombre que sostiene con la cordada sobre la Unión Soviética" (p. 8). Haya extendido o no tal invitación, ella le dió a su trabajo una extraordinaria seriedad.

Se le siente constantemente en la presa, fama de filtrar el dato, omisión de incrementar inerte en esos minutos en que todo el aparato de una ordenación omnisciente está ordenando a cualquier momento. Después con mucho rino las cosas de la escritura del estado, mezo, de lo que Koester llama "la manifestación de lo ajeno". Esperaría muy pronto que en un sistema político, además de la propia autoridad y de la lectura a propósito de la prensa oficial—en esos casos, toda la prensa—sólo puede servir el testimonio directo, a veces anecdótico, siempre irremediable. Se encuentra en muchos de sus párrafos el sentido de "confidencia" temporal, de esas que se delizan al oírse mientras se mira en torno y se pone en ellas—como mensaje en las alas—la esperanza de muchos años de silencio, fama o renuncia.

Por último, no entendió Frugoni que tal seriedad le imprimiera al método ejercicio de una eficiencia de confianza de la retención sistemática a la posible aprobación, a la probable conformación.

En muchos casos de la obra se ve que en el desenvolvimiento unívoco, la intención de penetrar en la vida social, robustecimiento por múltiples comunicaciones o coincidencias de la profundidad de su experiencia rusa. (Esa seriedad, esa cordialidad no, las necesidades del funcionamiento y a veces salir con esta consideración al encuentro de suposiciones múltiples, que hablan de diez cosas en la actitud de Frugoni ante Rusia).

Se ve en él, así, si la voluntad de desmentar "un mundo" de participarse, sin incurrir en "delirio", con total buena fe, del mismo orden y retención de los diplomáticos acendrados en Moscú. Al tiempo que protesta contra los derroteros de los festivos oficiales y diplomáticos y propone que el corte de los serenos se deslice a fines de guerra, les espere, haviéndose conformemente, así es la poesía a un grupo de acontecimientos, indistintos los vístos (págs. 175-176), o sostiene una peculiar discusión sobre las bases del régimen con un burocrata abofadado.

Ni el simple "hábito" o el procedimiento más o menos cronológico, ni una sistematización aprendida de su experiencia son los métodos de Frugoni. Lo encontramos al principio empalmados en el diámetro: calle, habitación, vida diplomática, estudiando largamente los temas de su personal preferencia: el teatro, la prensa, las artes plásticas, la literatura. Recién en las desiertas páginas finales penetra en lo central y controvertido: el medio político, económico y social del régimen, aunque muchos juicios adelantados permitían ver la maduración progresiva y adquirir su sentido.

Valdrieste mesa en Rusia, sólo en Moscú y sus alrededores, desconociendo el idioma—aunque no del todo—pueden formar un haz de circunstancias como para dar sentido

a los que pretenden levantar los levantables cargos que Frugoni le hace a la URSS. Reconocemos que las tres son limitaciones inexorables, pero bien sabe Frugoni y nosotros con él que "Así como un solo hueso basta a los naturistas para reconstruir gradualmente el esqueleto de un animal, una cuenta comporcionada de hecho, unas cuentas estadísticas y unas cuentas colimadas están bastar para edificar un sistema de vida, una organización social, un régimen político" (p. 9).

Y aseguramos que el tiempo no nos parece escaso, que el idioma rebalde lo vengió Frugoni con ojos tradiciones, un fil transmisor y ciruela vivaz y por fin—in una nota de castaño—que la redacción moscovita de sus observaciones sería importante tal y si el tono del libro resultase elástico. Como no lo es, y las capitales suelen ser las cosas mejor lavadas de cada país, sus críticas para todo el previsible error raso se robustecen. (Aunque pudieran rebajarse en su gravedad, los juicios sobre las condiciones del aislamiento, posiblemente no tan graves en otras zonas de la URSS).

Coincide en lo sustancial la visión de Frugoni con la de la mayoría de los actuales panoramas: organización dictatorial y oligárquica del partido; desmoronamiento democrático que él critica con bastante insistencia de "monopolio intelectualista"; aparatocracia y burocratismo; clima de fanatismo, intolerancia, desconfianza, temor, delación; metocra y militarismo desenfrenados; jerarquías; actitud "verticalista" del Estado, que dispone los v. restorados privilegios y prerrogativas; actividad "trabaja-orientada"—más mercantiles irresponsablemente de la plausibilidad que produce un "trabaja-orientada"—más mercantiles que nunca—con menos todas las cosas que en el más reaccionario estado occidental; inexistencia del derecho obrero, militarizado el trabajo y sólo vehículo de las consignas del Estado; el aparato sindical.

Condensa sus reflexiones en varios juicios generales, especialmente en los diez párrafos del cabo y en los impresionantes consideraciones sobre el estado judicial y los fines de una vida de inintermitente trabajo (págs. 127, 128 y 158 y 162).

Pero es en los anécdotas más ordinarias y directas de la realidad, donde la pintura de Frugoni se hace realmente valiosa. Es un recordatorio con luz y visión, la exactitud de esas y de otros, los últimos proyectos, los cambios imperceptibles, el mercado negro, la inflación, la discrecionalidad y el enorme subterfugio del estado al extranjero, la burocrática multifuncionalidad, las condiciones prometidas de la habitación, la abrumadora presencia militarizada, la ilustración impar de amparo que Orroo Hamacha "el mundo (homo)". La situación miserable de los vístos, prácticamente resuelta y consecuencia feroz del desmoronamiento personal en sí misma y de la concreción del hombre como un productor.

Hombre de letras, escritor por sobre todo, dedica Frugoni un considerable trecho de su obra a dibujar las condiciones de la labor cultural en la URSS. Comienza en la literatura, en el teatro, en la pintura y hasta en la música. La vigencia de un realismo ideológico, de contenido ético y político, con caídas en lo "seguro" y lo "incerto" impuso por contenidos y demarcaciones consistentes. Aunque buena parte de esta línea dominante refiere algo de la gran tradición rusa, ve Frugoni como a la larga y aún a la corta, se involucra toda expresión cultural al alzada de los balizos tentos y de las innovaciones literarias y plásticas del mundo occidental, autematizadas allí en pueblo como "degeneración burguesa" y "depravación capitalista".

Aun las que fueran manifestaciones supremas del genio ruso: el baile, el drama,

obra, no puede tener el sustantivo definitorio de toda una angustiosa de las éticas, de toda la explotación paritaria, servil de un esplendor perfectamente zana: *veré*.

No se ha destacado mayormente el problema de "la perspectiva" en los juicios sobre la URSS. Observando siempre que se dice, no se atiende a por qué se dice. Pero no pueden ser iguales, ni tener la misma validez indiscriminada, las críticas de individualistas diamantes a lo Willkie, o a lo Joseph Davis, que las de un humanista intelectual como Gide, que las de un "realista" como Baruch, que las de los delusionalistas, como Serge o como Kestler, que las de un revolucionario heróico, como Waldo Frank, que las de socialistas como Cletme o Frugoni.

Esta última postura, la de un marxismo no-comunista, es una de las más frecuentes entre los que se enfrentan con la realidad de la URSS y tiene posibilidades y métodos que queremos destacar, por cuanto se ejercen regularmente en el libro presente.

La perspectiva socialista permite contemplar muchos problemas desde dentro, desde su raíz, va que utiliza —presuntamente— los mismos instrumentos conceptuales que analiza que los han fuertemente resuelto, corrigiendo, aunque, para la atención a la discrepancia, las conclusiones que se les dieron, notando siempre los límites como se los "pudieron" plantear los diferentes casos. Así, en Frugoni, el razonamiento central gira en torno a la profesión más que a la de toda profesión estrechamente marxista, de la dicotomía del proletariado y del mismo Estado, pues en esta problemática se el autor la relación fundamental de los diferentes sectores, al grado que dicen inspirados, y la raíz de todo un repertorio de males que los desprecian y envilecen.

También el método marxista inclina a no considerar todos los aspectos del régimen con el mismo grado de importante necesidad con que los considera, por ejemplo, un Kestler, Frugoni o Frugoni, siempre que habiendo "razón buena" y "razón mala", operación que, podés encontrar, siempre a los que creen que los valores del socialismo revolucionario no se encuentran en el presente.

Para comprender desde adentro, necesita —y se ayuda— con una visión dinámica "in fieri" de la realidad social. Troncosamente y soluciones se van dando, en un feliz "estado actual" y el presente va debilitándose en un explicar.

Primeros que Frugoni realiza siempre "serciones buenas" de la realidad soviética. Aun cuando el poder, el autorismo que le desvirtúa el acceso del pueblo al patrimonio cultural —aunque sin intencional reserva, haya en otras partes a las condiciones de creación y producción de "la misma cultura"—, el ritmo tiene y casi herético del silencio ruso en el trabajo y en la lucha por "la producción", el espíritu de sacrificio, y la capacidad de liberación de las mujeres, las almas remanentes a los escritores, el cuidado por el niño, la excelente calidad moral del cuerpo dirigente soviético, cierto tono de decencia, autenticidad y sencillez en las costumbres; la postura antihumanista y, en lo dramático, el mismo materialista que infiere el credo oficial ruso.

Podría atribuirse a la envidia de la primera postergación, al gran viento de esperanza de la colaboración internacional, hablar de los servicios del Ejército Rojo "a la independencia de todos los pueblos libres de la tierra" (p. 34); no es dable algar una sistemática satiría, cuando se hacen juicios como el que Frugoni avanza en la página 272, ante un marjo

repertorio de traducciones extranjeras: "No sé de ninguna otra [acción] en que, ni remotamente, se realiza un esfuerzo genuino".

No sólo se da este balance de "lo bueno" y "lo malo", sino que, en ocasiones, la visión de Frugoni es matizada hasta la ambigüedad. Mientras le repite ver en la cultura rusa una dogmática realista y vulgarización que incapacita el efecto renovador de la libertad crítica, parece adherir a veces a esa dogmática en nombre de "la normalidad" de "un caso realista" contra el estereotipo y "la originalidad desenfrenada". Se encuentran en las ideas de Zhdanov las posturas de la reacción contra el modernismo y el decadentismo que en nombre de una "poesía humana", plantea la generación a que Frugoni pertenece como libro, y que remata interminablemente Rozko a través de los marxistas tomos de su "Historia de la Literatura Uruguaya".

En nombre de la libertad interior y de la autenticidad personal se pronuncia contra la imposición literaria del marxismo dictador y la manipulación de los juvenidos por confuso patito educacional (mecánicamente aprendido, rápidamente olvidado, por inútil, en la mayoría de los casos). Pero, mientras tanto, respalda la tarea "humanista" que era señalada ejemplo y la profesión de un sistema que, en último término, es el suyo.

(Quede explicado por todo esto, que el libro de Frugoni está muy lejos de ser una obra eficaz, irremediablemente condenada, como lo fue su estentoreo borrador, el "Rusia por dentro", del Dr. Lano Cruz Goyens.)

No es uno de los menores encantos de estas páginas el cálido y constante confrontar la teoría con la realidad. El marxista en un país marxista, ¡que apasionadamente experimente! Frugoni la realiza, y su credo parece subsistir, aunque el marxismo que traiga sea, como el que llevó, humanista y liberal.

Cierta ingenuidad de "evolucionista" de viejo cuño, le hace creer que "Rusia se está desarrollando con Keresky", mientras el fondo sentimental de socialismo romántico, con su fe, hondona en el instinto y "la naturaleza", con sus dicotomías de "impulso contra instintación", de "placer contra deber" y de "espontaneidad contra norma", le permiten embalsamarse con la liberación de la mujer soviética y la absoluta igualdad sexual, a las que dedica varias páginas divergentes, a casos quejumbrosos y siempre presentables (398 a 405).

En este linaje de ideas, es preferentemente explicable el "Himno a la Mujer Roja", publicado por Frugoni en la revista de Arconada y que algunos han exhibido como muestra de una dualidad de criterios. También, a "una heresia demagógica del pauperismo como estado de guerra", que debía en tierra ocasión longi Luis Borges, es posible impugnar aceros tan duros como el de que a la mujer rusa "se espone... incluso en las cosas más ínfimas de la sociedad, la castidad por costumbre..." etc. (pág. 398).

La posición socialista es la que le hace ver, con preocupación y dolor, medidas como las de la separación de los sexos en las escuelas, las dificultades en el divorcio, el acercamiento con la Iglesia Ortodoxa, la anulación de la investigación de la paternidad, el robustecimiento de la brevedad, la prescripción de "La Internacional", el invasor espíritu de nacionalismo bilingüe y la preparación militar desde la infancia.

En alguna circunstancia, el diplomático uruguayo parece tratabilitar en sus ideas. Casi siempre las tendió en sus discusiones, la última palabra, pero surge, de repente, la cuestión del "partido único". El dogma dice que los partidos son esbozos de las luchas y contradicciones de clases y que allí donde esas contradicciones han desaparecido, la pluralidad está de más. Frugoni sabe que su contricante, "secundum scripturas", tiene razón, pero guarda

en su carrera muchos argumentos para corregir la plana. Cuando los ha puntuado atentamente a ellos, pero asentimos con la convicción absoluta de que no se trata de argumentos marxistas (págs. 443 a 446).

Un libro tan largo (476 páginas), de observaciones y memorias, no se porta probable, mente otra manera que la del llano relato. Es el que Frangoni utiliza con sostenida amenidad, con felicidad frecuente. Solo cuando quiere "estudioso" incurre en modos estilísticos ante los que el abismo de generaciones se abre con nitidez: el mito arropado (103), el libro (203), las coreografías aléticas (246). O cuando recae en una adverbialización demasiado floja: "gentiles funcionarias", "umbilicos conductores", "pedagoga repugnante", "femenidad", "reemplazo estúpido de amabilidad", "jambes melindrida", "lísticas, respiratorias". O cuando explica —intercristianamente— que son los canchales (77), o que los canchales de la época de Pedro el Grande "son más precios de adorno que de guerra". O cuando manifiesta los dudosos textos sobre el Metro (126), o el espectáculo de la madre le hace hablar del "frontero gentil de la arena enemiga", de "la luz de la pulida diosa virgida", y "del estado de su lucha de mariposas inanimadas" (145). O cuando —pelo blanco, sangre joven— sobre el consensuarse legítimamente con la edición pueril del espectador un niño bajo la página 250 que "la hermosa actriz que la escena brinda al espectador un niño bajo la su blanco torso, sin que la mirada curiosa logra nunca percibir con certeza el niño bajo la frente en que la espada declina su codo nombre entre inquietantes densidades de anatomía..." Juan de Mairena hubiera puesto esta frase para un ejercicio de traslación al lenguaje poético; sabemos que solo hubiera aprobado un sustantivo rotundo). Y dejamos el mal gusto de la cartulina, con su Salim travestido a la española, a céntrica del corregible editor. "La Estiloge Rojas" está lleno de revueltos episodios. Un valioso material anecdótico, recogido en su fuente, cumple, por lo general, el fin de ilustrar la imprecisión dogmática de una determinada —pero siempre variable— línea de opiniones, o de mostrar, triste y cómicamente a la vez, —con vistas al sudamericano común, tan simpático— el brutal contraste entre la cruel realidad rusa y las ilusiones y modos de vivir de los espáñoles refugiados en el país a raíz de la revolución del '36. Entre los primeros: el episodio de Ehrenburg (228 a 231); el fin de Meyerhold (273) y la publicación de la "Historia de la Filología" (373-374). Entre los segundos: el café de los inmigrantes españoles (152-153); los comunistas geministas; y las bandgas (357). La historia de "El Campesino" (415-416).

La intención de darle una distancia histórica a todos los problemas, recarga la obra con una cantidad de materiales que pueden parecer excesivamente de relato y que no son ciertamente de primera mano. Se nos cuenta el desarrollo de las ciudades, de la arquitectura, de la plástica, del ballet, del teatro, las diversas etapas de la Revolución. La observación directa sobre mezclada con el testimonio de interiores, en esta ambición de dar una perspectiva, genérica a cada aspecto de la vida rusa. Pero no por hacer más cabal la comprensión de lo que presentarse estos sucesos como fundamentalmente digestivos.

Es frecuente dilematismo y amplitud de intereses que desató en su madurez a Emilio Frangoni le llevan aquí desde el pensamiento urbanístico hasta la teoría marxista, desde la organización económica hasta la actividad cultural, desde la predicción de lo instrumental hasta preferir, en cultura galloveciana, el juego simple y estético del "Dynamo" a nuestro delicioso y barroco fútbol tradicional.

Objetamos finalmente el título, "La Estiloge Rojas", suena demasiado a 1925. Hoy, el mecanismo del régimen ruso no es una cifra más que para aquellos que no quieren comprenderlo. Su evolución interna, el desarrollo paralelo del estado totalitario policial moderno, ofrecen un material de dato diagnóstico. Solo escrita en 1948 la peregrinidad —y era ya un poco entre lengua, metódica o maliciosa— ante los planes futuros de la política exterior soviética, punto que Frangoni no trata con especialidad, aunque en solo cuatro páginas —455 a 458— podría ser total desconianza de las intenciones rusas.

Pero, no insistimos. No somos nominalistas.

CARLOS REAL DE AZUZA

ROMUALDO BRUGHETTI — *Agulita Roja*, edit. Losada, 1946 — *Pintura argentina*, edit. Olshansky, 1947.

Hay algo más de una década Romualdo Brughetti cumplía en el periodismo un trabajo las funciones de crítico, y mostraba una especial dedicación a las artes plásticas. En la nutrida cantidad de artículos y glosas que aquella labor casi cotidiana produjo, predominaron los dedicados a la pintura o escultura, demostrando el constante abnico de su autor por forjar y templar los instrumentos de la crítica, así como por adquirir el conocimiento pleno de su noble artesanía. Aquellos artículos juveniles dan robusta prueba de una atención constante y de una obstinada devoción por las cosas del arte. Esta devoción y dedicación no habían sido acentuadas en Brughetti con el tiempo.

Vuelto a su patria el periodista, prosiguió en la dirección que se trazara cuando escribía en *Uruguay*, mas ahora empeñado en rebasar las verticales ligerezas y apocarpadas condiciones del artículo diario, y en alcanzar al par una concreción y una densidad más cabal. Varias obras jalonaron la trayectoria de Brughetti por los territorios de la crítica. Las dos últimas nos llegan ahora a ESCRITURA.

En estos dos estudios Brughetti se propone diversos objetivos, comunes a ambos: señalar la intimidad con que sus artistas gloriosos procuran anidar inspiración y temperar la preocupación tras de una severa disciplina retórica, destacar especialmente el afán subyacente la preocupación tras de una realidad nacional y social. Y en los dos, también, asoma su preocupación por la captación de una realidad nacional y social. Y en los dos, también, asoma su preocupación por la captación de una realidad nacional y social. La definición de un arte que tiene, al tiempo, raíz nacional e influjo europeo, temáticas local y extranjeras formulación, y que quiere a todo trance — alcanzándolo a veces plenamente — concretarse en una sintaxis cabal.

En la monografía sobre Agulita Roja, Brughetti sigue la vida y andanza del pintor desde sus largos viajes y sus cuadros con canales venticientos o buardos marxistas, o paisajes de la Riviera. La dilatada permanencia del artista en Europa y las múltiples influencias concomitantes para aprenderse: Brughetti solo se detiene en estas obras, con una ponderancia a esta época, y en su comentario se detienen dos caracteres: la tendencia a generalizar y a teorizar, no siempre del todo oportuna, y el acerbado empeño en realizar

un análisis plástico y no puramente narrativo y literario. Señala atentamente el carácter rebelde, combato, a veces violento y modesto, a veces ciertamente humorista, de aquella pintura; indica la fuerte afluencia que une a Badi con la naturaleza y el hombre por cima de todo el resto poético y toda fórmula expresiva; muestra ese carácter a la vez instantáneo y razonado; destaca ese propósito instigable por alcanzar el hecho plástico sin desajuste de una realidad vital y nacional. Y termina refiriendo: "Dentro de su generación Badi levanta su singular pintura hacia un mundo de realidad y de belleza concluido en sí mismo, pleno de energías e imponderables en los dominios del puro trascender estético. Allí, con su ardor, el pintor circunscribe su mensaje de artista y aborda, animado por los festejos venenos de la vida, el hecho plástico en su existencia cabal".

De acuerdo con la conocida composición de estas cuidadas obras editadas por Londa, la monografía sobre Aquilino Badi va acompañada por una nota, biográfica sobre el artista, una corta información bibliográfica y una excelente selección de láminas.

El estudio sobre la novel pintura argentina es más extenso, aunque cedido también a las lindes de un breve libro destinado a la información general. En él Breggatti vuelve a tocar algunos temas siempre exigentes de conservación meditada: la posibilidad de una pintura americana, la necesidad de un castigado oficio, la influencia poderosa del medio y la de los movimientos sociales que ahí se manifiestan. Toca más directamente el problema de los jóvenes que se plantan el angustioso "qué hacer"; y trata con escueta brevedad — impulsada por limitaciones de espacio — las condiciones geográficas, climáticas, económicas, morales, políticas, que rigen un arte austero por alcanzar su proveniencia "de una auténtica raíz americana".

Para un texto tan sucinto como éste de *Pinura argentina joven* es ya una exigencia ambiciosa evidenciarse con tan reducidos análisis, pero es también recomendada ambición, bien alguna de los. Toda la primera parte, y más breve, del estudio, está dedicada a esas características de orden general, y a la caracterización de esa "pintura joven" a partir de los rasgos comunes que alean a sus artistas, y a las temáticas inquietadas que los atraen.

En su información y crítica sobre pintores y grupos de pintores, Breggatti interviene. Siempre consideraciones generales, referentes a casos, asuntos de permanente vigencia: la falta de una conciencia artística, la diversidad de las corrientes y los jactanciosos formalismos, la ausencia de una tradición, el discutido entroncamiento de la pintura con el país que la produce, los afanes investigadores y las imprecisiones de la crítica, pura. De esta suerte, aunque la palabra del autor no pueda adular mayor cosa en tan frías frases, la información que nos brinda sobre los artistas y los hechos artísticos, deja de ser una escueta relación connotativa para mantener un permanente contacto con tópicos tan íntimamente vinculados a la pintura flopiéteme y tan necesitados de constante, franco y ahondo análisis.

Breggatti considera, comenta o meramente cita a más de medio centenar de pintores argentinos, e informa acerca de algunos movimientos colectivos, así el que propulsó el desaparecido grupo *Orion* como los que hoy constituyen *Madí* y *Arte Concreto*. Quizá razones más extensas para la parte informativa, sobre todo en lo que atañe a tantos jóvenes a quienes para nada conocemos desde esta latitud, pero la antedicha estructura y composición de la obra lo impiden. Los 33 grabados, de los cuales 8 son de color, salvan

marchas intermitentes lagunas y contribuyen a hacer aquella información más eficaz y más inmediata.

El entusiasmo y la confianza animan todo este libro; también la fe en los artistas que se vuelven a la tierra y andan "por los caminos del destino y de la pradera, del río y de la montaña". Indice de ese entusiasmo es el poema que, al final, Breggatti dedica a los "Creadores futuros"; poema un tanto ajeno sin duda al espíritu de un libro de crítica y análisis, pero bien levantado, en fin, de aquel entusiasmo que mueve generosamente a Breggatti cuando se acerca a estudiar la obra y la vida de los artistas de su país.

J. M. P.



INDÍCE

	Págs.
Reflexiones sobre el progreso, por <i>Allons Husley</i>	5
La Música y el Restro. Cristal y noche de los tiempos. (Mito. Historia. Poesía), por <i>José Bergamín</i>	16
Dos Nocturnos, por <i>Oliverio Girondo</i>	25
Situación de la poesía francesa, por <i>Michel Braspari</i>	29
Estrictamente confidencial! A mi espalda, por <i>Juan Cuzka</i>	31
La otomana, por <i>Luís Sofronich</i>	39
Bela Bartók, por <i>Roberto García Morillo</i>	51
El año musical, por <i>H. B.</i>	53
La XXIV Bienal Veneciana, por <i>Alfredo Rossi</i>	58
Exposiciones	58
El XII Salón Nacional de Bellas Artes, por <i>G. S. Viterro</i>	63
Hans Platschek (gouaches), por <i>Giselda Zani</i>	65
Olimpia Torres de Yebes, por <i>G. Z.</i>	67
El escultor Yevé en el Ateneo, por <i>Hans Platschek</i>	67
Nicolás de Sacchi en "Amigos del Arte", por <i>H. P.</i>	64
Miguel Vladimich en el Salón de la C. N. de B. A., por <i>H. P.</i>	64
Walch, Alir y Desnoyer en "Amigos del Arte", por <i>H. P.</i>	65
El teatro de títeres y sus personajes, por <i>Michel Simon</i>	74
Calendario de teatro, por <i>C. M. M.</i>	83
La ciega pupila del cine, por <i>Mamuel Villegas López</i>	87
Calendario de cine, por <i>J. M. P.</i>	91
Libros	103
La poesía de Dalier de Cáceres, por <i>Adolfo Sibón Delgado</i>	103
El diseño del tapiz, por <i>Emir Rodríguez Monegal</i>	108
Anotaciones a la edición 17.ª del "Diccionario de la Lengua Española" de la R. A. E., por <i>José Pereira Rodríguez</i>	110
La Runa de Frugoni, por <i>Carlos Real de Azúa</i>	113
Romualdo Brughetti: <i>Agüitas Bodó</i> , y <i>Pintura argentina joven</i> , por <i>J. M. P.</i>	119

GRABADOS

Busto femenino (bronce), de G. Manzú	63
Naturaleza muerta (1919), de G. Morandi	55
Mercado de Tasmeluchan (óleo), de Norberto Bertia	58
Primavera (yeso), de Armando González	60
Mural para la Adm. Nac. de Puertos, de Armando González	62
Gato (gouache), de Hans Pilschke	64
La locura conduciendo al amor (dibujo), de Olimpia Torres de Ypes	66
Cabeza de mujer castellana (bronce), de Eduardo Ypes	69
El cantor (óleo), de Emilio Peltoratti	73
Los Piccoli, de Podrecca	74
Tierras de Jacques Chesnais, París	76
"Mantengos" de Recife, Brasil	78
Tierras de Elena de Frangilla, para "La Niña del Mar" de Felipe Novoa	81
Tierrre de "El tumbigay", de Andrés Acosta	82

VISTETAS

de Adolfo Pastor	16, 31, 39, 37 y 103
----------------------------	----------------------

El número 6 de ESCRITURA se terminó de imprimir el día 16 de Marzo de 1949 en los talleres gráficos "Cartera Comercial" Plaza Independencia 717 Montevideo